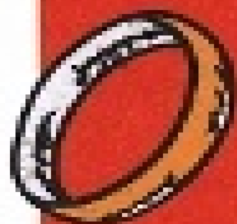



ДЭВИД ГОВАРД
ЭДВАРД МАБЛИ




КАК РАБОТАЮТ НАД СЦЕНАРИЕМ в Южной Калифорнии




С ПРЕДИСЛОВИЕМ
АЛЕКСАНДРА АКОПОВА






Annotation

Как создать сценарий фильма, который настолько увлечет зрителя, что он с первой и до последней минуты не потеряет интереса к происходящим на экране событиям? Ответ на этот вопрос вы найдете в данной книге. «Как работают над сценарием в Южной Калифорнии» — основной учебник для лучших американских киношкол, по которому учатся будущие кинодраматурги, режиссеры, продюсеры, операторы и др. Авторы книги, известные голливудские деятели киноиндустрии Дэвид Говард и Эдвард Мабли, искусно сочетают в ней теорию с практикой — анализом сценариев известнейших зарубежных фильмов. А специально для русского издания Д. Говард разобрал и три популярных российских фильма.

Прочитав эту книгу, вы сможете не только узнать много нового и интересного о кинопроизводстве и создании всем известных фильмов, но и взглянуть на Америку и ее культуру через призму классического кинематографа. Возможно, вы и сами создадите сценарий, который станет основой нового культового фильма.



Дэвид Говард, Эдвард Мабли. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии

Вик, без твоей любви, сопричастия и поддержки эта идея так и не нашла бы воплощения.

Вечно Твой, Дэвид

От редактора русского издания

Вы держите в руках учебник, по которому преподают предмет «Кинодраматургия» в Школе кинематографических искусств Университета Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе (USC School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles). Автор книги — Дэвид Говард, руководитель программы или, как сказали бы у нас, заведующий кафедрой сценарного мастерства.

Возможно, сегодня Школа кинематографических искусств — лучшая киношкола в США. А поскольку американское кино и телевидение — лидер мирового коммерческого проката, наверное, можно сказать, что это лучшая школа «зрительского» кино в мире. Во всяком случае, Роберт Земекис, Джордж Лукас, Стивен Спилберг и многие другие первые лица американской киноиндустрии принимают личное участие в ее работе, инвестируют средства и время именно в эту школу. По сведениям самой школы, 80% кассовых сборов в США приносят фильмы, в которых ее выпускники были либо авторами сценария, либо режиссерами или продюсерами.

Этот учебник лучший еще и потому, что он — самый короткий из всех, которые мне довелось видеть. Изложение принципов кинодраматургии здесь занимает менее 100 страниц. Остальное — анализ хорошо известных фильмов. Это лишь введение в кинодраматургию, поэтому книга включает только описание основных понятий и приемов.

По этой книге в Университете Южной Калифорнии учатся не только будущие кинодраматурги, но и редакторы, продюсеры, режиссеры, операторы, художники и специалисты по спецэффектам. Это обязательный курс для всех кинематографических специальностей Университета. Изложенные здесь понятия и концепции составляют общий язык всех специалистов, работающих в американской киноиндустрии. При разработке проектов, на съемочной площадке, в монтажно-тонировочный период все одинаково понимают значение слов «сюжет», «протагонист», «мотивация», «конфликт», «напряжение», «кульминация» и др., а при работе над очередной сценой подходят одинаково к анализу того, что в ней главное, а что — нет. Это сильно упрощает работу, улучшает качество результата и делает успех фильма существенно более вероятным.

Для тех, кто будет специализироваться в драматургии, существует, конечно, более полный курс, содержащий расширенное толкование

изложенных в этой книге принципов. Этот полный курс драматургии, который преподают в Школе кинематографических искусств Университета Южной Калифорнии, написан тем же Дэвидом Говардом и издан под названием «How to Build a Great Screenplay» («Как построить великий киносценарий») в 2004 году, но пока не переведен на русский язык.

Рекомендуя эти или какие-либо другие учебники и пособия по драматургии, мы вынуждены сделать оговорку — получение специальности кинодраматурга, конечно, не означает только изучение учебника, это еще и сотни часов практических занятий под руководством мастеров.

Книг по кинодраматургии в США и других странах выходит великое множество. Но думаю, что вы вряд ли найдете в них что-то принципиально важное, о чем не говорится в этой книге. Авторы большинства на деле полезных практических пособий по кинодраматургии, изданных за последние двадцать лет, так или иначе строят свои теории на понятийном аппарате, введенном в оборот соавторами этой книги: Эдвардом Мабли, Фрэнком Даниэлем и Дэвидом Говардом. Если в процессе работы с голливудскими коллегами вы обнаружите, что они отчаянно отстаивают какой-то неизвестный вам тезис или конкретное решение по сценарию или постановке, то, скорее всего, найдете в этой книге разъяснение.

Три года назад по приглашению российской Ассоциации продюсеров кино и телевидения Дэвид Говард вместе со своим коллегой Гарольдом Аптером прочитал в Москве курс лекций для молодых преподавателей московских киновузов и практикующих драматургов. Для этого курса Дэвид по нашей просьбе проанализировал в дополнение к зарубежной киноклассике несколько классических отечественных лент. Анализ трех фильмов — «Бриллиантовая рука», «Ирония судьбы, или С легким паром!» и «Москва слезам не верит» — как приложение вошел в эту книгу.

Дэвид был приятно удивлен, что Гайдай, Брагинский и Рязанов, Черных и Меньшов строили сценарии своих фильмов согласно изложенному в его учебнике «американском» канону. О существовании такого канона наши соотечественники, конечно, подозревали, но познакомиться с ним не могли хотя бы потому, что он был «в явном виде» изложен и издан только в 1992 году. Более того, «не зная» описанные здесь принципы, использовали их и режиссеры большинства разобранных в книге американских и европейских фильмов. Это говорит о существовании принципов и приемов драматургии как «объективной реальности». Хороший автор или режиссер интуитивно знает все, о чем написано в этой книге.

Многие наши авторы и режиссеры — без преувеличения великие кинематографисты, которые делали великие фильмы. Их многомиллионная аудитория в момент выхода на экран и успех этих фильмов у зрителя десятки лет после премьеры говорят сами за себя. А вот почему вышеназванные три фильма не стали всемирно известными, как «Крестный отец» или «В джазе только девушки»? Почему не вышли к мировой аудитории многие другие, не только отечественные, но и европейские и азиатские фильмы, успешные в своих странах? Причина, конечно же, не в драматургии или режиссуре, а в особенностях устройства мирового рынка медиа, но это предмет отдельного большого разговора.

Все, что здесь излагается, не будет совсем чужим для российских кинематографистов хотя бы потому, что в любом случае тезисы авторов книги основываются на многовековой европейской литературной и театральной традиции, восходящей к «Поэтике» Аристотеля. В этой традиции построены и наши учебники. Американец Фрэнк Даниэль, который ввел в оборот многие понятия, обсуждаемые в книге, создатель наиболее актуальной концепции построения структуры кинофильма — «парадигмы сиквенса (последовательности)» — по происхождению европеец, человек удивительной судьбы, которая заслуживает отдельного рассказа.

Франтишек (Фрэнк) Даниэль — чех по происхождению, родился в Колине, недалеко от Праги в 1925 году. В конце 1950-х он учился во ВГИКе в Москве, был первым иностранцем, которого приняли в наш главный кинематографический вуз в послевоенные годы. По окончании ВГИКа вернулся в Чехословакию, участвовал в производстве более 40 фильмов в качестве автора сценария и организатора производства. Один из его фильмов — «Магазин на площади» (Obchod na korze, реж. Ян Кадар) — в 1965 году был удостоен спецприза Каннского кинофестиваля, а затем получил премии «Золотой глобус» и «Оскар» как лучший иностранный фильм года. В 1960-е годы Даниэль возглавлял FAMU — Чешскую школу кино и телевидения, но после событий «Пражской весны» 1968 года эмигрировал в США.

Даниэля пригласили курировать проект Фонда Форда, задачей которого было исследовать и оценить все существовавшие в США программы обучения кинематографическим специальностям. Результатом стало создание Американского института киноискусства (American Film Institute) в 1969 году, а Даниэль был назначен первым руководителем института. Одним из его протеже был, например, Дэвид Линч, считавший Даниэля своим единственным учителем. В 1978-м Даниэль возглавил

кинофакультет Колумбийского университета в Нью-Йорке, где с ним работал крупнейший чехословацкий, а затем и американский режиссер Милош Форман, который учился у Даниэля еще в Праге.

В 1981 году Роберт Редфорд основал Институт кино Сандэнс (Sundance Institute), и пригласил Даниэля стать его художественным руководителем. Даниэль возглавлял Институт Сандэнс в течение десяти лет, а в 1986 году Даниэль возглавил факультет кино и телевидения Университета Южной Калифорнии, где и была создана программа обучения сценарному мастерству, основные тезисы которой предлагаются вниманию читателя.

В Университете Южной Калифорнии не скрывают, что их курс вобрал в себя классические ВГИКовские методики, разработанные еще в 1920-е годы Кулешовым. Там внимательно изучали работы Эйзенштейна, Дзиги Вертова и других кинематографистов, хорошо известных не только как практики, но и как теоретики экранного искусства. Здесь изучают и работы «своего» Михаила Чехова, и работы Станиславского, который почитается как создатель того, что американцы называют The Method (всегда с большой буквы), а мы — «системой Станиславского». Фрэнк Даниэль во Введении к первому изданию этой книги, обосновывая необходимость изучения теории драматургии, ссылается на Тургенева. Американцы никогда не стесняются того, что берут все лучшее со всего мира и пытаются сделать свое — еще лучше.

Может быть, именно поэтому американцы, а не европейцы, уже сотню лет подряд выпускают успешные фильмы (а последние 50 лет и телесериалы), которые почти гарантированно оказываются понятными во всех уголках земного шара? Ведь большие производственные бюджеты, которые они себе позволяют, не причина, а следствие всемирного успеха. Бюджеты многих великих американских фильмов не были из ряда вон выходящими.

Ответ в том, что в какой-то момент Европа увлеклась «авторским» подходом к кино (известно когда — в середине 1950-х, известны и «виновники» этой тенденции — Франсуа Трюффо и Cahiers du Cinema). А американцы настойчиво продолжали утверждать, что главный в кино не автор, а зритель. Эта принципиальная разница в подходах и привела к созданию самостоятельной американской ветви теории и практики кинодраматургии, основы которой были сформулированы Фрэнком Даниэлем. Если главная задача — самовыражение автора, то и все «законы драматургии» придумывает он; но тогда не спрашивайте, вернутся ли потраченные на фильм деньги, и дойдет ли послание автора до аудитории.

Если главная задача — добиться, чтобы фильм посмотрело и оценило максимальное число зрителей и шанс (только шанс, а не гарантия) вернуть вложения и донести авторское послание зрителю был максимальным, то подход — противоположный. Тогда нужно интерпретировать законы драматургии исходя прежде всего из восприятия фильма зрителем. Именно такой подход и практические соображения в наиболее концентрированном виде изложены в этой книге.

Наука, изучающая человеческое мышление, утверждает, что творчество состоит из двух противоположных мыслительных актов — синтеза (рождения, придумывания) и анализа (проверки на разумность, логичность, гармонию, пользу созданного). Наше сознание обладает удивительной способностью придумывать, а затем мгновенно интуитивно анализировать каждую фразу, каждое сказанное или написанное слово, созданный образ. Мы способны синтезировать, придумывать и одновременно анализировать и корректировать свою речь «в режиме онлайн», не говоря уже о возможности анализа готовых печатных текстов.

Теория драматургии — во всяком случае, та ее часть, которую можно реально применять в практической работе — она вся об анализе. Никто еще не создал цельной теории о том, как синтезировать творческий продукт. Невозможно научить человека (и тем более машину) что-то придумать, сотворить, поэтому особенно вредны пособия, где утверждается нечто подобное. Авторы многократно повторяют, что талант заменить нечем, и честно говорят, что не помогут придумать. Но можно помочь автору или редактору проанализировать, задать правильные вопросы к уже придуманному, уже рожденному авторским талантом и воображением.

Поэтому постулатами этой книги так удобно пользоваться всем — редакторам, продюсерам, актерам, режиссерам — всем, кроме самого автора. Ведь все эти люди оценивают чужую работу, а автор — свою. Чтобы смотреть правде в глаза, критически оценивая придуманное самим собой, автору нужно иметь незаурядное мужество и железную волю. Потому что, если честно анализировать сценарий, нужно переписывать сделанное многократно. Ничего не поделаешь, наука утверждает, что творчество — итерационный, пошаговый процесс, состоящий из проб и ошибок. Как и ремонт в доме, его нельзя закончить, его можно только остановить.

Эта книга о кинофильмах, но все, что здесь сказано, конечно же, применимо и к телефильмам и сериалам, а также к документальному кино, новостным сюжетам, спортивным трансляциям, ток-шоу и даже к

концертам. В телесериалах каждая серия — фильм. Если в сериале есть сюжетные линии, проходящие сквозь несколько серий или же целый сезон, к этим сюжетным линиям и персонажам применимы все перечисленные ниже подходы. В телевизионных программах — будь это эпизод ток-шоу, новостной сюжет или футбольный репортаж — действуют непридуманные персонажи, но нужно так же уметь видеть и обозначить зрителю протагонистов и антагонистов, конфликт, кульминацию, т. е. делать все то, что делают создатели художественных фильмов.

Книги Дэвида Говарда имеют «коммерческие» названия, и они могут сбить с толку, ведь речь на самом деле идет о вузовских учебниках. (Не избежали соблазна дать учебнику коммерческое название и издатели русского перевода книги.) Но в США нет Министерства образования, чтобы выбрать лучший учебник из десятков других и назвать его «Кинодраматургия. Курс лекций. Рекомендовано Министерством образования...» и т. п. Названия книг Дэвида Говарда выбраны издателями, и они невольно ставят эти книги в один ряд с десятками других «пособий», которые продаются в магазинах. К сожалению, многие «учебники» драматургии написаны и изданы порой совершенными дилетантами. Многие из этих «учебников» — просто спекуляции на авторитете американского кино. Верный признак дилетантизма — когда авторы зачем-то вводят свою доморощенную терминологию и систему постулатов, не используемую никем, кроме авторов книги. Например, изданная у нас серия «Спасите котика!» Блейка Снайдера или труды самозванного «гуру сценарного дела» Джона Труби, вообще не работавшего никогда в киноиндустрии, не несут начинающему специалисту ничего, кроме вреда.

Полезные тезисы и наблюдения есть в книгах Сида Филда, Линды Сегер и некоторых других авторов, но мы бы рекомендовали знакомство с ними тем, кто уже уверенно владеет базовыми понятиями классической теории. Одна из полезных работ, которая хорошо согласуется с материалом этой книги, также основывается на исследованиях Фрэнка Даниэля и излагает основы «парадигмы последовательностей», или «сиквенсов», — «Screenwriting. The Sequence Approach». Книга написана Полом Джулино, который, как и Дэвид Говард, учился у Даниэля.

Некоторые книги интересны больше как работы по теории кино. Например, «История на миллион долларов» Роберта Макки или классический труд Джозефа Кэмпбелла «Тысячеликий герой» — полезное чтение для искусствоведов, но использовать эти работы в качестве практических пособий по драматургии затруднительно.

Часто неподготовленного читателя запутывает неточный перевод на

русский терминов, многие из которых не имеют однозначного толкования даже на родном, английском языке. К сожалению, большинство книг по кинодраматургии переведены на русский «обычными» переводчиками, без участия научного редактора, и от таких переводов больше вреда, чем пользы. Мы постарались максимально приблизить толкование используемых в книге терминов к профессиональному словарю, сложившемуся в современном российском кинопроизводстве, прояснить некоторые недоразумения. Однако всем, кто в достаточной мере владеет английским, мы настоятельно рекомендовали бы знакомство с этой книгой в оригинале или параллельное чтение оригинала и перевода.

И последнее. Авторы говорят только о вопросах, возникающих в процессе создания сценария и инструментах, помогающих их решить. Здесь не «гарантируют успех», как во многих других «пособиях». Авторы этой книги нигде не пытаются подсказать, как выбрать из сотни хороших сценариев тот, который нужно разрабатывать или запустить в производство, не прогнозируют, «что будет популярно у аудитории через два года». И уж тем более не говорят, как продать сценарий студии или телеканалу или где найти деньги на фильм. Здесь не обсуждается эфирная политика телеканалов, хитрости кинопроката, особенности дистрибуции с помощью новых медиа — все то, что может помочь сделать текст готовым фильмом или сериалом. Это все относится к другой профессии — продюсера, но о ней — в других учебниках, которые, увы, еще не написаны.

И, наконец, самое последнее. Эта книга — очень небольшая. Она — фактически справочник по основным инструментам кинодраматургии. Не стесняйтесь возвращаться к ней, даже если вы — опытный автор, режиссер, артист или продюсер. Очень возможно, что в минуту сомнения вы найдете здесь не ответ, но правильный вопрос, который необходимо задать себе, чтобы с уверенностью двинуться дальше.

Редактор русского издания книги выражает огромную благодарность Константину Кирилловичу Огневу, доктору искусствоведения, профессору, ректору Академии медиаиндустрии (Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания), который взял на себя труд просмотреть рукопись перевода и дал ценные замечания по содержанию текста.

Александр Акопов, кандидат искусствоведения, сопредседатель Ассоциации продюсеров кино и телевидения России, президент Академии российского телевидения «ТЭФИ»

Предисловие издателя к первому изданию 1992 года

Основой этой книги являются работы сценариста и режиссера Эдварда Мабли, которые он начал в 1960-е годы в Нью-Йорке. Он сформулировал свои соображения касательно структуры драмы, а в качестве примеров привел отрывки театральных пьес. Будучи преподавателем, он применял и оттачивал свои теоретические соображения и в итоге изложил их в книге, которая вышла в 1972 году.

Книга вышла и практически забылась, пока другой практик и преподаватель, Фрэнк Даниэль, не откопал ее и не стал использовать при преподавании основ сценарного мастерства. Даниэль возглавлял несколько прославленных киношкол и всегда пользовался книгой Мабли, поскольку считал ее лучшим кратким курсом введения в основы драматургии кино и практическим пособием для киносценаристов.

Одним из учеников Фрэнка Даниэля был энтузиаст изучения теории экранной драматургии Дэвид Говард, позже возглавивший программу обучения сценарному мастерству в Университете Южной Калифорнии. Он дополнил труд Эдварда Мабли, опираясь на собственный опыт и свои исследования. Выпускники Говарда стали авторами сценариев многих фильмов, завоевавших награды фестивалей, имевших бешеную популярность у зрителей и собравших рекордные суммы в прокате, а книга продолжает оставаться базовым учебником в киношколе Университета Южной Калифорнии до сего дня.

Мое знакомство с книгой Мабли состоялось, когда я работал в Hometown Films на студии Paramount Pictures. Я давно искал хороший учебник по сценарному мастерству, но не находил ничего стоящего. Однажды ко мне в кабинет явился бывший ученик Говарда и принес пухлую папку выцветших ксерокопированных листков. Будучи сыном издателя, я поинтересовался, почему он скопировал книгу, вместо того чтобы просто купить ее. Он сообщил мне, что книга доступна только в таком виде.

Поначалу я не поверил, что книга, ставшая основным учебником для студентов лучших киношкол, давно не переиздавалась и не редактировалась. Связавшись с издателем, я выяснил, что издательство поменяло тематику, и эта книга им больше не интересна. Они отказались

от авторских прав в пользу наследников, и я договорился с ними о переиздании. Говард согласился переписать книгу, с тем чтобы показать, как изложенные в ней принципы могут использоваться при создании киносценариев, и заменить анализ пьес анализом сценариев кинофильмов.

Говард превратил оригинальный текст Эдварда Мабли в «Как работают над сценарием в Южной Калифорнии». Сохранив нетронутыми основные идеи и принципы, провозглашенные Мабли, он переработал изложение, примеры и цитаты в приложении к экранной драматургии, а также расширил основные положения, показав их использование в сценариях знаменитых фильмов. Он также составил словарь терминов экранной драматургии.

Книга стала тем, чем является, благодаря таланту своих создателей, которые на продолжении долгих лет оттачивали изложенные в ней принципы. С каждым написанным или проанализированным мастерами и их студентами сценарием шлифовались и идеи, и их изложение. Хотя проект занял много лет, результатом работы стала именно такая книга, какую я представлял себе, разыскивая идеальный учебник сценарного мастерства.

Я благодарю редактора издательства St. Martin’s Джорджа Витта за дельные советы. Благодарю Адама Беланоффа за то, что познакомил меня с сочинением Мабли. Особая благодарность моему отцу, Уиллу Макнайту, за неоценимую помощь на всех стадиях проекта.

Грегори Макнайт

Предисловие автора к первому изданию 1992 года

Когда производство фильма, как это иногда случается, растягивается на годы, никому не придет в голову радоваться. Но книга, которую вы держите в руках, только выиграла от того, что сроки ее создания растянулись на два десятка лет. Много лет назад мне посчастливилось быть приглашенным на семинар по сценарному мастерству, который вел знаменитый Фрэнк Даниэль в Колумбийском университете в Нью-Йорке. До начала семинара нам велели прочитать несколько полезных книг, среди которых было «Построение драмы» («Dramatic Construction») Эдварда Мабли. Обзвонив все книжные в городе, я выяснил, что книга уже не издается, а явившись в библиотеку, узнал, что ее уже выдали — должно быть, кто-то из будущих товарищей по семинару успел раньше меня. Во время первого занятия я чувствовал себя жутко неподготовленным, однако быстро выяснилось, что такая же проблема была почти у всех. Единственный доступный экземпляр книги весь месяц ходил по рукам «семинаристов».

После семинара я прошел полный курс обучения сценарному и режиссерскому мастерству в киношколе Колумбийского университета, где преподавал Фрэнк Даниэль, а потом начал работать в Школе кино и телевидения[1] Университета Южной Калифорнии, где Даниэль стал деканом, а я создал и возглавил программу обучения сценарному мастерству. С тех пор многое изменилось, но две вещи остались неизменными. Первая — книга Мабли была и остается отличным пособием для студентов киношкол, где просто и ясно изложены основы драматургии, хотя она и написана для театральных драматургов, а приведенные в ней примеры взяты преимущественно из театральных пьес. И вторая: эта книга по-прежнему не переиздается, поэтому ее трудно найти.

Когда издатель Грегори Макнайт предложил мне осовременить текст Мабли и адаптировать к кинематографу, я сразу же ухватился за идею, и вскоре «Построение драмы» переросло в то, что вы держите в руках. Тезисы Мабли необходимо было снабдить примерами из сценариев кинофильмов вместо театральных пьес — и вот перед вами, по сути, мои недавние исследования и написанное ранее пособие Мабли, объединенные

в один текст. Нам так и не довелось встретиться лично и поработать вместе, но, надеюсь, «швы» на месте стыков не очень заметны.

Практически все, что вы найдете здесь по части теории, значительно расширяет первоначальный текст Мабли, хотя бы потому, что о теории драматургии невозможно писать, не обсуждая, например, европейскую театральную традицию, начиная с идей Аристотеля и его современников.

Бывает, что кто-то впитал идеи другого человека и приписывает их себе, даже не замечая этого. Что же касается этой книги, я точно знаю: источник большей части изложенного в ней — это Фрэнк Даниэль. Под его руководством я начал изучение драматургии, кинематографа и искусства написания сценариев, а также стал сценаристом и преподавателем, во многом полагаясь на то, чему он меня научил. Многие «мои» идеи на самом деле вдохновлены им, однако в этой книге сохранились и его, Фрэнка Даниэля, изначальные тезисы. Ему принадлежат, например, формулировка необходимости постановки вопросов «Чья это история?» и «Чья это сцена?» и соответствующий метод анализа сюжета и сцены, формулировки различия между объективной и субъективной драмой, выделение специфических типов сцен — «сцены подготовки» событий и «сцены последствий», исследование использования в сюжете анонсирования «элементов будущего» и «закладок».

Самым важным вкладом Фрэнка в теорию кинодраматургии я считаю обманчиво простую формулу, которая подробно обсуждается ниже: «Некто отчаянно хочет чего-то и сталкивается с трудностями, добиваясь цели»[2]. Это основное положение, отражающее суть того, на чем держится сюжет и конфликт, очевидно, понимали все великие драматурги, однако только Фрэнк смог так емко его выразить. Как и все великие изобретения, самые верные теории, будучи сформулированными, кажутся лежавшими на поверхности, и мы удивляемся, почему никто не додумался до этого раньше.

Также хочется поблагодарить Грегори Макнайта, который потрудился выкупить права на книгу у первого издателя и наследников Мабли. Он пригласил меня участвовать в проекте, и мы вместе разработали структуру новой книги.

Дэвид Говард

Благодарности

Многие из вошедших в книгу цитат заимствованы из интервью с известными кинематографистами. Эти интервью были взяты и записаны на видеопленку Кристиной Венегас и Роджером Кристиансеном для Программы обучения сценарному мастерству по заказу Школы кино и телевидения Университета Южной Калифорнии и Института Сандэнс. Поэтому я выражаю особую благодарность Кристине и Роджеру, а также сценаристам, которых они опросили: Уолтеру Бернстайну, Уиллу Уиттлифу, Тому Рикману и Рингу Ларднеру-мл. И отдельное спасибо Джорджу Уитте за помощь и содействие в работе.

Введение

Есть в мире люди, которые по неведомым причинам выбрали себе довольно странное занятие. Их обуревает желание сесть за стол и начать писать, чтобы поведать людям о своих мыслях и своих «открытиях». Охваченные подобным желанием, они считают, что это — великие открытия. Более того, эти люди уверены, что миллионы читателей мечтают услышать об этих открытиях и в дальнейшем будут строить жизнь в строгом соответствии с мыслями автора. Эти люди — писатели.

В наши дни многих из тех, кто хочет писать, привлекает возможность писать для кино.

«Странная вещь получается, — вздыхал Тургенев. — Композитор, прежде чем начать сочинять, изучает гармонию и теорию музыкальных форм, художник не напишет картины без знаний о цвете и рисунке, профессии архитектора нужно долго учиться. Лишь тот, кто решает стать писателем, почему-то полагает, что ничего учить не нужно и что писателем может стать всякий, кто умеет писать».

Чтобы стать писателем, нужно тоже много знать и постоянно совершенствоваться, и основы этих знаний едва ли уместятся в одной книге. Нет такого аспекта жизни или области знаний, которые не смогли бы заинтересовать писателя. Но одному писатель должен научиться прежде всего: умению *выражать*, *формулировать*, *излагать* свои фантазии. А если вы — не просто писатель, а драматург, то знать нужно еще больше. Сценаристу необходимо уметь облекать сюжеты в слова в той форме, в какой требует экран.

Меня все время спрашивают, в чем суть мастерства сценариста. Я отвечаю: все просто — нужно уметь *интересно изложить интересную историю об интересных героях*. И все. Единственная проблема — нужно знать, как сделать историю интересной, нужно овладеть всеми нюансами формы, потому что написать сценарий — значит фактически снять фильм на бумаге.

Есть известная анекдотическая история о предприимчивом молодом человеке, которого поставили во главе голливудской киностудии. Он нанял аналитиков и поставил перед ними задачу: выяснить, ради чего публика идет в кинотеатр. Ради сюжета или ради кинозвезд, большого бюджета, спецэффектов, секса или насилия? Аналитики задачу поняли и через несколько недель, превысив, как обычно, и без того большой бюджет,

выдали великолепно отпечатанный и переплетенный отчет, полный диаграмм и таблиц. Статистические данные, приведенные в отчете, неопровержимо доказывали, что зрителя привлекает исключительно сам сюжет, история. (Как известно, статистика может доказать все, а иногда даже правду.) И директор убедил акционеров, что секрет успеха — это отбор хороших историй.

Когда компания прогорела, незадачливый директор решил выяснить, что он сделал не так. Поскольку опрашивал он не тех, кого надо было, то оказалось, что до него так и не донесли, что зритель приходит в кино не просто ради хорошей истории. Он приходит ради хорошей истории, которая хорошо изложена. Поэтому *задача сценариста — не столько в том, чтобы* ***придумать*** *историю, сколько в том, чтобы правильно* ***изложить*** *ее*. А любую хорошую историю, как мы неоднократно убеждались, можно *рассказать плохо*.

В киноискусстве «хорошо рассказать» означает не просто качество изложения, мастерски выстроенную структуру и захватывающий сюжет[3]. В кино (в отличие от литературы) эта история должна быть четко разбита на некоторое число последовательно изложенных самостоятельных сцен, в каждой сцене должны действовать глубоко продуманные (и хорошо сыгранные!) персонажи, все это должно вдохновить режиссера, художника, оператора, композитора, монтажера и всех занятых в процессе кинопроизводства на создание фильма, и уже тогда плод воображения сценариста увидят зрители.

На тему сценарного мастерства написано много. Разумеется, всем известно, что ни одна книга не заменит того, что должно быть у автора изначально: талант и желание рассказывать истории. Ни один учебник, ни одна школа не даст того, что должно безусловно присутствовать у автора: свежий и неиссякаемый запас ярких воспоминаний, наблюдений, впечатлений, заметок о событиях, фактах, знание людей — эпизодов из их жизни, их мировоззрения, причуд, странностей, необычных вкусов и привычек, суеверий, идеалов, убеждений и мечтаний — источник, из которого автор может — и обязан! — черпать материал для историй.

Но автор, решивший писать для кино, помимо таланта, должен обладать еще знанием множества инструментов[4] и приемов. К счастью, этими инструментами и приемами как раз и можно научиться пользоваться. Можно выработать и развить способность создавать и «оживлять» персонажей, выписывать роли, от которых у актеров и актрис потекут слюнки, натренировать взгляд на поиск выразительной и

впечатляющей натуры, и — самое главное — будущий сценарист может научиться у мастеров прошлого — а иногда и настоящего — искусству выстраивать сцены, способные вызывать, поддерживать и усиливать интерес и сочувствие зрителя, заставить его *ощутить сопричастность* и даже *почувствовать себя частью истории*, разворачивающейся на экране.

Худшее, что может сделать учебник по сценарному мастерству, — внушить будущему сценаристу набор готовых правил, решений, формул, постулатов и «проверенных рецептов». И самое страшное, что часто происходит, когда эти правила, решения, формулы, постулаты и «проверенные рецепты» попадают в голову тем, кто не собирается сам сочинять истории, — функционерам студий, которые отвечают за разработку сценариев. Сами сценарии на голливудских студиях именуют, кстати, даже не сценариями, а весьма специфическим бухгалтерским термином *properties* — «активы», что, согласитесь, говорит о многом.

Опасность в том, что в руках студийных функционеров, агентов, редакторов, которые читают сценарий и правят его, тезисы из учебников по сценарному мастерству становятся дубиной для битья тех, кто пишет, дерзнув пренебречь неизвестно кем выдуманными «правилами», согласно которым тот или иной поворот сюжета должен произойти на такой-то странице и не раньше, а протагонист, антагонист или второстепенный персонаж ведет себя вопреки канонам и заповедям очередного учебника. Обвинениями в несоблюдении «правил» были погублены многие вполне удачные сценарии.

Но есть, к сожалению, и иного рода скептицизм, подозрения и предубеждения. Я сталкивался с ними на занятиях и практических семинарах по сценарному мастерству. Больше всех грешат этим европейские кинематографисты. Они лишь недавно начали признавать — и то, должен заметить, весьма неохотно и с большими сомнениями, — что возведение в абсолют концепции режиссерского, авторского кино, отрицание существования правил экранной драматургии приводит к плачевным результатам. А из-за отрицания правил драматургии национальный кинематограф большинства стран потерял массового зрителя, хотя отдельные фильмы производят впечатление на нескольких членов жюри какого-нибудь кинофестиваля и удостаиваются ограниченного проката в кинотеатрах, показывающих «кино не для всех».

Именно потеря зрителя и породила новую волну интереса к теории и практике сценарного мастерства, и на поверхность снова выплыл термин «драматургия». Кинематографисты многих стран желают вернуть себе зрителя.

Итак, дилетанты с недоверием относятся к теоретическим основам драматургии, опасаясь, что, если усвоят, как и почему работают некоторые принципы, они потеряют свободу творчества, а то и вовсе способность творить. С другой стороны, графоманы и поденщики свято верят доморощенным «проверенным рецептам» и цепляются за них, не задумываясь. Не зная толком, как и почему эти рецепты срабатывают, они опасаются, что без них совсем пропадут.

Профессионалы же, настоящие мастера, ищут принципы. Принципы, которые следуют из общих, естественных представлений о природе драматургии и отражают частную специфику конкретной задачи.

Дэвид Говард знает на собственном опыте и опыте своих выпускников, что понимание принципов помогает, а их незнание — вредит, что применение принципов освобождает творческую фантазию, расширяет творческие горизонты и расширяет диапазон возможностей построения истории.

Одна из моих студенток, например, оказалась поклонницей кем-то придуманного «метода предпосылки» — одной из многочисленных новоявленных «теорий» драматургии. Суть его в том, что история должна отвечать «предпосылке», «теме», нести «посыл», универсальную «правду», и вот эту «правду» автор должен внятно и рационально сформулировать для себя прежде, чем начнет писать. Предполагалось, что это облегчит создание истории и «организует» процесс; однако последствия такой «организации» оказались прямо противоположными. Студентка привезла с собой сценарий, написанный согласно предписаниям этого метода. Результат был ожидаемый: чистенько написанная шаблонная история, абсолютно предсказуемая, скучная и плоская. Ее персонажи делали только то, что нужно, чтобы доказать: посыл верный.

Когда я ей сказал, почему так вышло, она была вне себя от горя. Еще больше ее напугало сообщение, что ей придется научиться давать своим персонажам полную свободу — делать то, что *они* хотят и что *им* нужно, а не действовать согласно навязанному ею «посылу». Ей придется усвоить, что персонажи — не марионетки. У них должна быть собственная жизнь.

«Но тогда это будет уже не моя история!» Прошло много времени, прежде чем она поняла: лишь в таком случае это и будет ее история. Только не рациональная и выверенная, а захватывающая эмоциональную, подсознательную, спонтанную и интуитивную сферу ее мышления и чувствования. Это непросто и требует смелости. Некоторых такая перспектива пугает, но это единственный способ написать историю, которая заставит зрителя поверить в нее — в историю, которая «выросла

органически», а не «выращена искусственно». Таков единственный способ написать историю, которая станет не просто жевательной резинкой для зрительского ума, а даст реальную пищу его воображению и интеллекту.

Книга, которая у вас в руках, сделает путь постижения этого искусства увлекательным, и, думаю, благодаря мягкости характера Дэвида Говарда он покажется вам не таким страшным. Надеюсь, книга воодушевит начинающих сценаристов прикладывать все усилия, чтобы узнать как можно больше у тех, кто постиг принципы и «секреты» ремесла. С нынешней доступностью фильмов на любых носителях (как и текстов сценариев) на этом пути великих открытий практически нет препятствий.

Надеюсь и на то, что, когда читатель поймет и осмыслит все рациональные и разумные принципы, приведенные в этой книге, он применит их на практике в манере, рекомендованной Лопе де Вегой[5]. Это «чудо природы» — самый плодовитый драматург за всю историю человечества, автор полутора тысяч пьес. В своем подробном труде о драматической теории и практике «Как писать пьесы в наше время» (опубликованном в 1609 году и написанном в стихах) после перечисления всех «правил» он честно и прямо заявил, что «когда я сажусь писать пьесу, то запираю все правила на семь замков».

Фрэнк Даниэль

Предупреждение

Одна из самых больших трудностей работы в кинематографе — путаница в понятиях. Когда врач говорит «аппендицит», юрист — «повестка в суд», архитектор — «остекление», их коллеги точно понимают, что они имеют в виду. Когда преподаватель, сценарист или продюсер использует следующие слова (все до единого почерпнуты из названий глав в книгах по драматургии и сценарному мастерству): «цельность», «последовательность», «экспозиция», «тема», «упреждение», «подготовка», «разрядка», «осложнение», «сцена», «развязка», «разрешение (конфликта)», «представление», «кризис», «антагонист», «импрессионизм», «совмещение», «перипетия», «ирония», «выпад», «фокус», «саспенс», «узнавание», «баланс», «перемещение, «взаимодействие», «единство противоположного», «статичность», «пропуск», «переход», «эпизод» — смысл этих терминов у разных авторов может во многом не совпадать, поскольку у большинства терминов нет четкого определения. Для каждого автора они означают что-то свое. Прочитав подряд полдюжины книг по сценарному мастерству, можно сбиться с толку.

Единственным выходом будет не обращать внимание на терминологию и апеллировать концептами, принципами.

Каждый, кто решится прочесть очередную книгу о сценарном мастерстве, должен составить собственный словарик терминов, указав, что значит для него то или иное нечетко определяемое понятие. Если вы уже читали другие книги по нашей теме, чтобы избежать путаницы, лучше пока забыть, что остальные авторы подразумевали под «кризисом», «экспозицией», «единством» и тому подобным, и сконцентрироваться на том, что они означают в книге, которую вы держите в руках. К сожалению, это единственный способ справиться с проблемой.

Основы мастерства рассказчика

История начинается с героя

Фрэнк Даниэль

Что такое «интересная, хорошо изложенная история»? Герой. Симпатия. Сопереживание. Действие. Препятствия. Последовательность изложения

Вы можете ошибиться. Только зритель не ошибается никогда. Вы можете считать, что фильм — отличный, потому что на предварительном просмотре все аплодировали. А зритель посмотрит и отреагирует совсем не так, как ожидалось.

Эрнест Леман

Самое страшное — если фильм скучный.

Фрэнк Даниэль

Содержание первично. Что такого может мне сказать автор фильма, чего я еще не знаю?

Билл Уитлифф

Для по-настоящему интересной истории всегда найдется место на экране. Но что же такое «интересная история», или, точнее, «интересная, хорошо изложенная история» (good story well told)? «Симпатичный герой, перед которым возникают трудности, на первый взгляд кажущиеся непреодолимыми, которые он, однако, так или иначе успешно преодолевает» — эта фраза является кратким содержанием очень многих интересных фильмов, таких как «К северу через северо-запад», «Пролетая над гнездом кукушки» или «Звездные войны».

Но есть совершенно другая категория фильмов — столь же успешных и захватывающих, в которых нет «положительного» героя. Тем не менее зритель их полюбил. Например, «Сладкий запах успеха», «Амадей» и «Крестный отец»[6]. В каждом из них мы симпатизируем главному герою, который не достоин ни восхищения, ни подражания, но ему веришь и сопереживаешь. В груди героя, чьи действия, желания и, наверное, вся

жизнь которого нам не по нраву, бьется живое, страдающее сердце.

И, наконец, очень много хороших историй происходит вокруг «обычных людей» — не самых симпатичных в своих мыслях или поступках, но очень обаятельных. Среди таких — «Касабланка», «Пять легких пьес», «Жар тела».

Конечно, сопереживание, перерастающее в *симпатию* к главному герою, не является абсолютным условием успеха. Но оно должно хотя бы в какой-то степени присутствовать.

Далее персонаж должен обязательно *пытаться что-то делать*. Пытаться чего-то *не* сделать или предотвратить что-то тоже приравнивается к «что-то делать». Пытаться спасти чью-то жизнь, выиграть гонки, избежать армейской службы, бояться прикосновений или написать картину — все это точки отсчета (можно сказать, «хотелки»), с которых начинается создание интересного персонажа, образа.

Однако на пути достижения героем своей цели или осуществления мечты должны непременно быть *препятствия*. Если спасти жизнь, выиграть гонки или написать картину будет легко, то зритель просто спросит: «Ну и что?» Препятствия и трудности — необходимое условие существования интересных героев и сюжета. Их отсутствие ведет к потере интереса к фильму.

> Зритель сопереживает герою не потому, что тому больно или трудно, а из-за того, что герой предпринимает в связи с трудностями.
>
> *Уолтер Бернстайн*

В 1895 году во Франции Жорж Польти опубликовал книгу «Тридцать шесть драматических ситуаций» («Les Trente-Six Situations Dramatiques»), в которой классифицировал тридцать шесть типов сюжетных коллизий, составляющих интересный сюжет. Это полезная работа, но Польти не выделил объединяющего фактора — «красной нити», существующей во всех тридцати шести типах сюжетов.

Первым обманчиво простое определение основного драматического условия сформулировал Фрэнк Даниэль: «Someone wants something badly and has difficulty getting it» («Некто отчаянно хочет чего-то и сталкивается с трудностями, добиваясь цели»)[7]. Если этот некто удостаивается сопереживания аудитории, если этот герой остро желает что-то сделать или получить, а это трудно, то автор на верном пути к созданию хорошей

истории. Если же герою, по сути, наплевать на трудности либо достичь цели слишком легко или, наоборот, совершенно невозможно, то никакой драмы не выйдет.

Таким образом, можно сказать, что интересная история — история о герое, которому зритель сможет в той или иной мере сопереживать, о герое, который сильно желает получить нечто, о герое, который что-то постоянно делает для этого, а достичь цели очень трудно, но возможно.

«Интересная, хорошо изложенная история» подразумевает еще один ключевой момент: *то, в каком виде, в какой последовательности* история разворачивается, излагается перед аудиторией. Что узнает зритель о героях, когда он это узнает, что он знает о них такого, чего не знают другие персонажи, на что он будет надеяться, а чего бояться, что он сможет предугадать, а что станет для него неожиданностью — все это элементы последовательности изложения истории. Или... *приемы вовлечения зрителя в происходящее* на экране. Умение пользоваться этими и другими приемами изложения сюжета — важнейшее профессиональное качество сценариста. Без использования перечисленных приемов сюжет станет лишь набором сцен, не вызывающих интереса зрителя.

Начинающий сценарист часто полагает, что писать с оглядкой на зрителя ни в коем случае нельзя. Но не следует путать два понятия — «писать с оглядкой на зрителя» и «потакать зрителю». Потакания как раз следует избегать; просто писать в угоду, без мысли и искреннего чувства, выдавать много раз уже отработанные сюжетные ходы — пустая трата времени и сил как сценариста, так и всех остальных. Но не менее неразумно — если вообще возможно — написать хорошую драму совсем без оглядки на то, как будет ее воспринимать и переживать аудитория. Это как разрабатывать дизайн одежды без оглядки на то, что ее будут носить. В результате можно докатиться до трех рукавов, отсутствия штанин и талии на уровне подбородка. То же самое и с драмой — если не думать о том, как она будет восприниматься зрителем, никто не захочет ее воспринять и переживать.

Разница между тем, чтобы писать, ориентируясь на мнение аудитории, и заигрыванием с ней заключается в том, кто контролирует ситуацию. Если сценарист заигрывает с аудиторией, то определяющими являются его представления о том, что обычно хочет видеть зритель. Контроль в таком случае совершенно справедливо остается за зрителем. Если сценарист не забывает о зрителе, но пишет так, что зрителю становятся небезразличны незнакомые ему до сих пор герои, обстановка и события, если он мастерски излагает сюжет так, чтобы его восприняли наилучшим образом,

тогда он сам контролирует ситуацию. Он предлагает зрителю новые переживания: управляет зрителем, втягивая его в свою историю. Тогда все под контролем сценариста.

Эта книга будет посвящена двум основным вопросам: как определить, что история интересная, и как ее изложить интересно. Оба аспекта настолько переплетены, что разбирать каждый по отдельности не представляется возможным. Как писал Фрэнк Даниэль в предисловии к этой книге, «все очень просто — надо интересно рассказать интересную историю про интересных людей».

Итак, вот основные элементы «интересной, хорошо изложенной» истории:

1. Она *о ком-то*, кому можно в той или иной степени сопереживать.

2. Этому *кому-то* совершенно *необходимо что-то*.

3. Это что-то *трудно*, но возможно.

4. История изложена в такой последовательности, чтобы оказать на зрителя максимальное *эмоциональное воздействие*, вызвать *сопричастность*.

5. История должна иметь *достойный финал* (и речь не о хэппи-энде).

«Интересная, хорошо изложенная история». Сформулировано — просто. Но сделать это не легко.

Три акта. Начало. Середина. Финал

Первый акт — представление героев и драматической ситуации. Второй акт — развитие ситуации до высшей точки конфликта и максимального обострения проблем. Третий — о том, как решаются проблемы и разрешается конфликт.

Эрнест Леман

Некоторые сценаристы делят сценарии на пять актов, телесценарии иногда подразумевают разделение на семь актов. В действительности, если актов больше трех — это лишь способ разбивки текста сценаристом, а не то, как историю переживает зритель. При грамотном и эффективном изложении истории основные события сюжета расположатся более или менее в тех же местах и в той же последовательности вне зависимости от того, на три, пять или семь актов ее формально разделить.

Многие преподаватели и авторы учебников говорят скорее о «трехактной структуре», нежели о фактическом разделении на три акта. Первая формулировка намекает на то, что история подобна инженерной конструкции — это наилучшее объективно существующее решение. Нет типовой структуры, которая однозначно сработала бы при создании любого сюжета. Каждая история является прототипом собственного фильма; каждый сюжет нужно излагать заново. Не существует готового рецепта, бланка, в котором нужно лишь заполнить пустые секции, чтобы сюжет обрел форму.

Причина, по которой мы пользуемся трехактной моделью: она больше всего соответствует естественным стадиям постижения зрителем сюжетных перипетий и поэтому ее проще всего анализировать.

Вот эти стадии: первый акт вводит зрителя в мир героев и в суть истории, второй — усиливает эмоциональное вовлечение в историю, третий — завершает рассказ. Иными словами, у всякой истории есть начало, середина и конец.

В кино нет четкой границы смены актов, нет занавеса между актами, как в театре. Это позволяет кинематографу излагать историю непрерывно до самого финала, не останавливаясь и не оглядываясь назад. Идеальное впечатление, которое фильм может произвести на зрителя, — ощущение

непрерывного сна с постоянно меняющимся и динамическим сюжетом, который требует умственного напряжения и эмоционального сопереживания и позволяет «проснуться» только в финале. Именно потому, что создатель сюжета желает погрузить зрителя в состояние, близкое к трансу — когда история поглощает зрителя так, что он отбрасывает все прочие мысли и забывает о насущных проблемах, — сценарист старается максимально сгладить момент разделения на акты и прочее, замаскировать «швы» на месте соединения различных элементов сюжета.

Иными словами, разделения фильма на три акта зритель не заметит, во всяком случае сознательно, хотя изменение эмоционального фона в ключевые моменты сюжета, безусловно, почувствует. Основная польза от разделения на три акта — помочь сценаристу систематизировать идеи по изложению истории, помочь выбрать оптимальные точки, в которых ключевые моменты сюжета окажут наибольшее эмоциональное воздействие. Ниже более детально рассматриваются различные приемы достижения такого воздействия.

Первый акт знакомит зрителя с созданным сценаристом миром, главными героями истории и заявляет основной конфликт, вокруг которого будет строиться действие. В большинстве случаев в центре повествования находится герой, на чьей жизни и проблемах и фокусируется внимание к концу первого акта, т. е. к этому моменту зрителю понятна цель героя и упомянуты трудности, мешающие ее достижению.

Второй акт более детально представляет эти трудности и их масштабы, рассказывая зрителю, что именно препятствует достижению цели. Сам герой меняется и развивается, открываясь с новых сторон, или на него оказывается постоянное давление, провоцирующее его на изменения. Кроме того, во втором акте развиваются и второстепенные линии сюжета.

В третьем акте основная история (линия главного героя) и все второстепенные сюжетные линии находят ту или иную развязку, и зритель должен почувствовать, что конфликт разрешился. Даже если зритель увидит, что на горизонте маячит новая грозовая туча, разрешение конфликта текущей истории должно быть завершено.

Протагонист, антагонист и конфликт. Внутренний конфликт

Я никогда не придумываю сюжет отдельно от героев. Чтобы сочинить историю, мне нужно знать, про кого она будет, придумать главного героя. Когда я пишу историю, где присутствует злодей, я пытаюсь дать ему или ей в полной мере воспользоваться преимуществами своего положения, сделать злодея значительным и интересным, дабы дьявол стал убедительным и притягательным.

Уолтер Бернстайн

Действие большинства фильмов разворачивается вокруг центрального персонажа — *протагониста*. В основной формуле драмы («Некто отчаянно хочет чего-то и сталкивается с трудностями, добиваясь цели») этот «некто» и есть протагонист. Во многих историях активно действует несколько персонажей, тогда каждая сюжетная линия имеет своего протагониста.

Антагонист — противодействующая сила, активно препятствующая достижению цели протагонистом. Борьба данных сил и составляет драматический *конфликт.*

Во многих сюжетах антагонистом является «плохой парень», «отрицательный герой». Многие успешные фильмы, такие как «К северу через северо-запад», «Звездные войны», «Китайский квартал», «Терминатор», сняты по сценариям, в которых протагонист и антагонист — два совершенно конкретных человека, активно противостоящих друг другу. В сюжетах подобного типа конфликт называется *внешним*, это конфликт героя с кем-то другим.

Но в огромном количестве фильмов имеет место *внутренний* конфликт — главный герой является собственным антагонистом, и основная борьба разворачивается между двумя сторонами личности героя, желаниями и побуждениями одного и того же человека. Самыми яркими примерами такого внутреннего конфликта в литературе являются «Гамлет» и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», но и в кинематографе таких примеров достаточно: «Сокровище Сьерра-Мадре»,

«Бонни и Клайд», «Головокружение» и «Бешеный бык». В этих и многих других фильмах основная борьба происходит внутри самих героев.

Но даже в случае, когда главный конфликт — внутренний и протагонист и антагонист — один и тот же человек, непременно существует внешний оппонент. И, наоборот, в большинстве хорошо написанных историй, где в центре сюжета внешний конфликт, помимо внешнего, имеет место и внутренний конфликт желаний и стремлений главного героя. Чаще всего соблюдается баланс этих двух типов конфликта, но преобладает какой-то один. К примеру, в «Касабланке» внутренним конфликтом являются сомнения Рика — вмешаться или же остаться в стороне, — но сильным аргументом в пользу того, чтобы вмешаться, стало проявление внешней силы в лице полковника Штрассера. В «Афере» протагонист — Джонни Хукер, которого играет Роберт Редфорд, — хочет отомстить человеку, заказавшему убийство его друга и наставника. Этот человек является антагонистом, и конфликт этой истории — внешний, но внутри героя Редфорда происходит и внутренняя борьба: сможет ли он осуществить задуманное? Кому он может доверять? В фильме «Челюсти» протагонист — шериф Броуди, а антагонист — акула, что составляет внешний конфликт, однако сам Броуди раздираем внутренними конфликтами, которые ему необходимо преодолеть: боязнь воды, желание не трогать акулу и стремление заполучить новую лодку. В «Бонни и Клайде» основной конфликт — внутренний (борьба Клайда с саморазрушением), однако внешним проявлением становится наличие шерифа, решившего во что бы то ни стало поймать знаменитую пару разбойников.

Внутренний конфликт при наличии основного внешнего антагониста помогает сделать протагониста интереснее и сложнее. Внешний источник конфликта в истории, где основной конфликт — внутренний, помогает четче выявить противоречия в личности и характере главного героя, сделать их осязаемыми, дает им «собственную жизнь». Фактически, это и есть суть сценарного мастерства — как показать на экране то, что происходит внутри главного героя, да и остальных героев тоже.

Сделать внутреннее внешним. Подтекст

То, что на экране, важнее того, что на бумаге, — даже для сценариста.

Том Рикман

Поскольку в большинстве фильмов так или иначе присутствует внутренний конфликт, перед сценаристом всегда стоит задача показать внутренний мир своего героя в разных ситуациях. Если нам не удастся найти окошко во внутренний мир героев, если мы не сумеем показать, что их радует, мучает, какие у них есть тайные желания, стремления и страхи, сюжет станет поверхностным и скучным. Ясно, когда один герой находится в открытом противостоянии с другим, эта задача куда легче. К сожалению для сценариста, такое противостояние существует не всегда.

Чтобы решить проблему демонстрации внутреннего мира персонажа, начинающий сценарист непременно прибегает к диалогу. Но это не самое лучшее решение. Когда герои на экране непрерывно разговаривают о том, что думают и чувствуют, единственной драмой в кинотеатре может стать массовый исход зрителей[8].

Куда лучше обозначить истинные чувства героев через их действия. Диалоги, в принципе, тоже действия, но видимое действие — самый мощный способ решения задачи. К примеру, герой произносит: «Я очень зол на тебя». Не самая сильная реплика, к тому же не факт, что герой говорит правду. Если же один герой хватает другого за шкирку и шмякает о стену, зрителю становится понятно, что у него на душе, без всяких слов. Поиск действий, раскрывающих самые сложные внутренние переживания героев, — одна из сложнейших задач, стоящих перед сценаристом, но умение ее решать и отличает сюжет, наполненный действием, от сюжета, где все только и говорят, как будут действовать. В «Энни Холл» в один из самых счастливых моментов герои, Элви и Энни, пытаются варить лобстера. После разрыва героев Элви делает то же самое с другой женщиной. Это подчеркивает его переживания из-за потери и желание воскресить былые эмоции. Когда же герою ничего не удается, нам становится ясно, что он чувствует. Хотя и в той, и в другой сцене присутствует диалог, для понимания действий, поступков героев и последствий этих поступков он не нужен.

Даже при наличии диалога герои не всегда «говорят» именно то, что произносят. Если один герой клянется другому в вечной любви и преданности, а в это время прячет за спиной огромный нож, чему мы поверим — его словам или действиям? На деле именно сопоставление диалога и действий, которые и в реальной жизни часто не совпадают по смыслу, дает нам наиболее полное представление о внутреннем мире человека. Когда один герой лжет другому, а мы знаем правду, мы узнаем нечто новое о характере того, кто это делает: узнаем собственно правду, а также то, как и кому он лжет. Часто мы можем догадаться, отчего тот или иной герой говорит неправду, чувствуем его мотивы и непосредственно проникаем в его внутренний мир.

То, что происходит между героями на самом деле, воспринимаемое на фоне того, что между ними происходит внешне, называется *подтекстом*. Самый наглядный пример подтекста: герой говорит или делает одно, а мы знаем, что он имеет в виду другое. Когда в «Касабланке» Ильза направляет на Рика пистолет, чтобы заставить его отдать транзитные документы, внешне может показаться, что это — акт враждебности и агрессии. Однако, зная ее, зная обстоятельства и видя то, как она это делает, мы можем увидеть и то, что не лежит на поверхности: она любит Рика, восхищается Виктором и желает извиниться за то, что произошло в Париже.

Постепенно выдавая зрителю небольшие порции информации, сообщая ему, что знают одни герои и не знают другие, вынуждая нас увидеть историю глазами нескольких героев и тщательно подбирая, какая информация появится на экране и когда ее узнает зритель и герои, опытный сценарист может выстроить сцену, богатую подтекстом. Подтекст не только обогащает сцену и позволяет больше узнать о героях, благодаря ему аудитория получает больше удовольствия от просмотра и острее чувствует сопричастность героям. Зритель стремится постичь все происходящее на экране и, если он улавливает подтекст, то по-настоящему сочувствует героям и куда лучше понимает их внутренний мир.

Драма внешняя и драма внутренняя

Представьте, что младенца, который едва научился ползать, положили на самый край отвесного утеса — драматичность ситуации очевидна, даже если мы ничего не знаем о ребенке: чей он, как он туда попал и т. д. Использование смертоносного оружия и боевых искусств, изображение насилия, демонстрация на экране крупных сумм денег или соблазнительной женщины, проходящей, призывно покачивая бедрами под улюлюканье молодых людей, болтающихся на улице без дела, — все это поверхностная, объективная драма. Иными словами, драматическое напряжение в таких ситуациях не особо зависит от того, знаем ли мы что-нибудь о тех, кто в нее вовлечен, сопереживаем ли мы им.

Но в большинстве качественно сделанных фильмов много моментов, драматизм которых зависит исключительно от того, что нам известно о героях и насколько они сами нам небезразличны. Например, если мы знаем, что некто страдает клаустрофобией, можно создать захватывающую сцену, просто заперев его в чулане. Если добавить сюда знание того, что ему необходимо забраться в чулан, чтобы добиться чего-то, что ему важнее, чем боязнь закрытого пространства, драматизм момента возрастает в геометрической прогрессии. Эта ситуация наполнена внутренним драматизмом, основанном на знании ситуации и сочувствии герою. Формулировка различий между внешней и внутренней драмой — еще один вклад Фрэнка Даниэля в теорию драмы.

Хотя некоторые фильмы и пытаются полагаться исключительно на внешние аспекты, большинство удачных фильмов все-таки используют сочетание внутренней и внешней драмы. Если полагаться только на создание внешнего драматизма, зритель скоро заскучает и потеряет интерес к происходящему. Чтобы заинтересовать его, ружей должно становиться все больше, взрывы — громче, скалы — выше, тем не менее, если публика не будет хоть немного переживать за героев, все чудеса техники и пиротехники могут не сработать. С другой стороны, фильм, полагающийся исключительно на внутреннюю драму, может внушить зрителю чувство, что картине недостает ощутимой и очевидной опасности, все гладенько и тихо, что часто создает впечатление, что «ничего не происходит».

Значит, для большинства сюжетов самым эффективным выходом будет комбинировать внешнюю и внутреннюю драму. Одна может превалировать

над другой, но обе непременно присутствуют, чаще всего одновременно. В фильме «Дождись темноты» мы знаем, что Сюзи Хендрикс — слепая женщина, которая навлекла на себя опасность в виде наркоторговцев-убийц. Сочетание знания, что она инвалид и сопереживание ей, с тем, что мы наблюдаем, как преступники пытаются добраться до нее, а она их не видит, заставляет нас в буквальном смысле привставать с кресел, чувствовать полную сопричастность к истории. Фильм «Амадей», в котором вполне эффективно доминирует принцип внутренней драмы, начинается со сцены самоубийства, наполненной внешним драматизмом. И в драматичном финале, когда Сальери в прямом смысле заставляет Моцарта работать до смерти, сочетание факторов: то, что мы знаем о героях и постоянной нужде Моцарта, отчаянные попытки его жены спасти мужа, — наполняют эту насыщенную и прекрасно сделанную сцену и внутренним, и внешним драматизмом.

Сила неопределенности. Надежда против страха. Что может случиться? Сокрытие информации

Зрителю нельзя знать все сразу — иначе он превратится в наблюдателя. Надо рассказывать историю постепенно, и тогда он станет соучастником, будет переживать события одновременно с героями.

Билл Уитлифф

Создателям художественного фильма необходимо, чтобы зритель смотрел, не отрываясь, сопереживал героям и ждал, чем же все закончится. Иными словами, соучаствовал. При отсутствии соучастия зритель становится лишь незаинтересованным и бесстрастным свидетелем изображаемых событий. Что может означать полную потерю драматизма, ведь, по сути своей, ни одна история не является драматичной сама по себе — она драматична лишь в той мере, в какой оказывает влияние на аудиторию, в той степени, в какой она ее трогает. Драме (а также комедии и трагедии) для своего существования требуется эмоциональный отклик зрителя.

По иронии судьбы не все «душещипательные» истории получают эмоциональный отклик, и, напротив, не все, на первый взгляд, безыскусные и наполненные действием истории воспринимаются зрителем без эмоций. «Бонни и Клайд», «Крестный отец» и «К северу через северо-запад», изобилуя, что называется, «экшеном», вызывают реальные эмоции зрительного зала. Истерические рыдания героя трогают лишь тогда, когда мы знаем его историю, контекст и то, что заставило его плакать.

Так как же сделать, чтобы аудитория стала соучастником событий, как вызвать в ней эмоциональный отклик, без которого невозможна драма? Если вкратце — *неопределенностью*. Неопределенностью касательно ближайшего будущего, неопределенностью того, что случится дальше. Этот принцип называют «надежда против страха». Если создателям фильма удается заставить зрителя надеяться на один исход событий и страшиться другого, если зритель не будет знать, как развернутся дальнейшие события, — состояние неопределенности может стать мощным инструментом. Если фильм основан на приеме «надежда против страха», зритель не сможет

оторваться от экрана.

В «Касабланке» неясно, избежит ли Рик влияния сложного и опасного мира, в котором живет? Тем более что в этот мир вовлечена его настоящая любовь, Ильза. В фильме «400 ударов» — найдет ли Антуан свое место в жизни? В «Сокровище Сьерра-Мадре» — поддастся ли Фред Доббс искушению или сдержит слово? В «Окне во двор» — сможет ли Джеффрис понять, что произошло в доме напротив, пока до него не добрался убийца? В «Энни Холл» — сможет ли Альфи остаться с Энни?

В одной и той же жизненной ситуации акценты приема «надежда против страха» могут расставляться по-разному в зависимости от обстоятельств. Если молодая пара хочет ребенка, то они будут надеяться, что она забеременеет в ближайшее время, и одновременно бояться, что не забеременеет. Если же пара — несовершеннолетняя или в недостаточной степени заинтересованная в продолжении рода, то, напротив, они будут бояться, что партнерша забеременеет, и надеяться, что этого не произойдет. При этом нужно помнить, что чувства героев и чувства аудитории не тождественны. Если зрителю кажется, что герои, которые надеются на пополнение, не подходят друг другу, что разрыв неизбежен и в результате ребенок будет страдать, он будет надеяться, что героиня не забеременеет и опасаться обратного, несмотря на то что чувства героев будут противоположными.

Как же создается у зрителя чувство неопределенности, как заставить аудиторию надеяться и бояться? Первое и самое главное условие: зритель должен хоть в какой-то степени сопереживать одному или нескольким центральным героям.

Далее необходимо дать понять зрителю, что *может случиться*, но не утверждать, что это «точно» случится.

В «Новых временах» герой Чаплина — ночной сторож в универмаге. Он надевает роликовые коньки, чтобы похвастаться ловкостью перед героиней Полетт Годдар, проехавшись с закрытыми глазами. Рядом с тем местом, где это происходит, идет ремонт, и в полу проделана огромная дыра. Он подъезжает совсем близко к ней, потом откатывается, потом подъезжает еще ближе, откатывается, едет прямо на нее и резко останавливается. Все это время зритель, хотя и смеется, находится в напряжении и сильно ощущает на себе действие этого приема. Не зная о том, что в полу есть дыра, не предвидя, что *может* случиться, зритель не испытывал бы ни напряжения, ни «надежды против страха», не было бы самой драмы. Но потому, что мы знаем: герой может в любую секунду свалиться в дыру, однако точно не знаем, случится это или нет, мы

находимся в состоянии неопределенности, мы соучаствуем.

В основе такого соучастия лежит предположение, что может случиться то или иное. Это ситуация недостаточной информированности, а не незнания. Если бы мы не знали, какие опасности или выгоды могут ожидать героев в ближайшем будущем, то не смогли бы предполагать, что может случиться. Частая ошибка начинающих сценаристов: держать зрителя в неведении до последней минуты, утаивая важные детали. Они думают, что это единственный способ избежать того, что зритель догадается, чем все закончится. Но представьте, что не было бы дырки в полу, по которому разъезжал на роликах Чарли Чаплин. Что мы бы не знали, кто настоящий убийца в «Безумии». Не знали бы, что за двумя аферистами, переодетыми в женское платье в фильме «В джазе только девушки», гонится мафия. Откуда бы тогда бралось драматическое напряжение?

Секрет сокрытия информации от зрителя заключается не в том, чтобы до последнего утаивать от него, что случится, а в том, чтобы показать: может случиться то, на что он надеется, но не исключено и то, чего он боится. Иными словами, нужно оставлять оба варианта развития событий вполне вероятными, чтобы до последнего было неясно, какой же в итоге сбудется.

Итак, наивысшая степень вовлеченности аудитории в действие возникает при следующих условиях: зритель в достаточной степени сочувствует герою, знает, что что-то может с ним случиться (или не случиться), и проявляет совершенно обоснованную заинтересованность в том или ином варианте исхода (надеется или боится), оставаясь в убеждении, что возможны оба варианта. «Унесенные ветром», «Третий человек» или «Персона» — во всех этих фильмах основной фактор в восприятии отдельных сцен и всей истории заключается в том, что создатели фильма успешно вызвали у зрителя нужное сочетание чувств, знания и убеждений относительно исхода событий. И это сочетание было заложено уже в сценарии — только тогда будет надежда, что оно получится и при постановке фильма. Если же на стадии создания сценария взаимоотношениям с аудиторией не уделяется должное внимание, то исправить этот недостаток в процессе производства вряд ли удастся.

Инструменты сценариста

Как сказал Эдвард Форстер: «Откуда мне знать, что я думаю, пока я не увижу то, что написал?»

Билл Уитлифф

Протагонист и цель

Мне нужно знать все о главном герое. Откуда он взялся, что у него за душой. Мне нужно верно поместить его в социальный, интеллектуальный, исторический и политический контекст. Что он хочет? Чего боится? За что — или против чего — готов бороться?

Уолтер Бернстайн

Протагонист в сценарии — обычно главный герой. Но это ни в коем случае не является определением и не указывает на структурную функцию протагониста в сюжете. Основная характеристика протагониста — желание, обычно сильное, достичь некой цели, и основное внимание зрителя, как правило, сосредоточено на том, как он будет достигать своей цели. На деле именно процесс достижения цели определяет, где фильм должен начинаться, а где заканчиваться.

В начале большинства лучших сюжетов автор намеренно привлекает наше внимание к одному из персонажей. Делает он это, как правило, для того, чтобы показать этого человека, протагониста, уже охваченного страстным желанием или осознающего острую необходимость что-то сделать, от чего он уже не откажется. Ему что-то нужно: захватить власть, отомстить, добиться избранницы, заработать на хлеб, высказать свое мнение, прославиться, спастись от преследования. Вне зависимости от обстоятельств ему всегда необходимо достать, добиться, достичь.

В фильме «Ровно в полдень» шериф Уилл Кейн хочет спасти город и исполнить свой долг. В картине «Скрипач на крыше» Тевье-молочник, фортуна которого непостоянна, желает просто достойной жизни своей семье и достойных спутников жизни для пяти своих дочерей. В фильме «Это случилось однажды ночью» Элли Эндрюс хочет вернуться в Нью-Йорк. В «Окне во двор» Джеффрис желает узнать, что же произошло в доме напротив. В «Третьем человеке» Холли Мартинс стремится выяснить, что случилось с его старым другом Гарри Лаймом.

Нужда, желание или стремление главного героя обычно усиливаются и фокусируются по мере развития сюжета, т. е. не остаются без изменений. Иными словами, протагонисту не нужно демонстрировать страсть и

целеустремленность с самого начала, но эти характеристики непременно должны быть сформированы и укрепляются по ходу действия. Именно необходимость достижения протагонистом своей цели и привлекает внимание на протяжении действия, притягивает к истории. Действия протагониста побуждают нас проникнуться соучастием к герою и пристальнее следить за развитием событий.

Хорошо выписанный протагонист вызывает у зрителя сильный эмоциональный отклик. Он может вызывать симпатию, как Уилл Кейн или Тевье-молочник. Сочувствие, как Элли Эндрюс, любопытство, как Холли Мартинс, или восхищение, как Джеффрис. Самое важное, чтобы протагонист не оставил зрителя равнодушным: он должен следить за развитием сюжета, причем не важно, с каким чувством. Если протагонист не способен вызвать эмоционального отклика, зритель заскучает, а это для фильма равносильно провалу.

Это вовсе не значит, что все центральные персонажи изначально должны быть симпатичными, привлекательными или достойными восхищения. Дон Корлеоне из «Крестного отца» или Сидни Фалько из «Сладкого запаха успеха» вряд ли достойны восхищения и даже не особенно симпатичны, но о них можно рассказать захватывающую историю. Заслуживающий общественного презрения персонаж хотя бы с одной сколько-нибудь достойной чертой вполне может стать протагонистом не хуже симпатичного или обаятельного. Напротив, симпатичный протагонист вполне может обнаружить не самые свои лучшие черты ради создания напряжения, с которым аудитория следит за тем, как он старается достичь цели.

Наш интерес к тому, удастся ли протагонисту достичь желаемого, пропорционален его собственной в том заинтересованности. Чем сильнее он желает, тем сильнее мы сочувствуем. И вопрос совсем не в том, приемлемо ли желаемое обществом, морально или аморально, справедливо или несправедливо, альтруистично или эгоистично: лишь то, насколько сильно стремление протагониста получить желаемое, определяет наше соучастие в его судьбе. Протагонист, не знающий, чего ему нужно, или не особенно заинтересованный в достижении цели, — не самый лучший драматический материал. Подумайте, что бы мы испытывали к Гамлету, если бы по ходу пьесы он сообразил, что путь, на который он встал, слишком опасен, или решил бы все простить и забыть. Что бы мы думали о Шейне[9], если бы он повесил ружье на гвоздь, поклявшись больше никогда не прикасаться к оружию, но при первых же признаках опасности снял его со стены и взялся бы за старое? Именно

внутренняя борьба неидеального, но и не то чтобы достойного презрения персонажа больше всего подкупает зрителя и заставляет его сопереживать разворачивающемуся на экране действу.

В художественных фильмах протагонист практически всегда — главная роль. Как правило, это самая интересная роль, и совершенно точно на ней сосредоточено действие по той простой причине, что зритель станет следить за приключениями именно этого человека. Авторы часто дают сценариям имя протагониста: «Милдред Пирс», «Гражданин Кейн», «Ниночка», «Шейн», «Тутси». Периодически встречаются сюжеты, где двое героев хотят в той или иной степени одного и того же и стремятся к достижению, по сути, одной и той же цели. Но и в таких историях («Бонни и Клайд», «Буч Кэссиди и Санденс Кид», «В джазе только девушки») протагонистом обычно считается тот, кто принимает решения, приводящие к дальнейшему развитию сюжета. Клайд, Буч и Джо/Жозефина, хотя не получают больше экранного времени, чем их партнеры, в действительности берут на себя роль протагонистов, потому что действия партнера согласуются с их действиями и решениями, а их желания и прихоти превалируют над стремлениями партнера.

Только вокруг цели протагониста можно строить сюжет, поскольку достижение ее определяет ход действия, каким бы прямым или окольным ни был путь. Вот три основных рекомендации касательно выбора цели:

1. Для того чтобы сюжет обладал целостностью, главная цель должна быть одна. История, в которой протагонист должен достичь больше одной цели, неизбежно должна предполагать изображение успеха или провала в достижении каждой из них, прежде чем переключиться на вторую, что может тормозить сюжет и рассеивать зрительский интерес. То, что у прочих героев тоже имеются потребности и желания, не должно заслонять того факта, что история, за которой следит зритель, — достижение цели протагонистом.

2. Цель нужно выбирать так, чтобы она могла предполагать препятствия, провоцирующие конфликт. Препятствуют ли ее достижению другие герои, природа, обстоятельства либо внутренняя сущность самого протагониста — история, в которой достижение цели встречает активное сопротивление, оказывает куда большее воздействие на зрителя, чем та, где для ее достижения нет преград.

3. Природа цели — ведущий фактор, определяющий отношение аудитории к протагонисту и к тому, что ему препятствует. Если достижение цели требует риска, протагонист в большинстве случаев достоин восхищения; если же цель идеалистическая и непрактичная —

нам может быть любопытно; если природа цели низменна — главный герой вызывает презрение и ненависть и т. д. Протагонист и цель в нашем сознании так близки, что невозможно рассматривать их в отрыве друг от друга.

Конфликт

Конфликт для меня — ключевое слово. Какой конфликт поможет лучше всего изложить историю, которую вы хотите рассказать?

Уолтер Бернстайн

Конфликт — элемент сюжета, который является ключевым ингредиентом любого хорошего драматургического произведения. Без конфликта никогда не получится истории, способной удержать внимание зрителя. Сюжет должен описывать столкновение, в котором чья-то сознательная воля преследует определенную цель, добиться которой крайне трудно и достижению которой некто (или нечто) активно препятствует. Конфликт — движущая сила сюжета: он снабжает сюжет энергией и заставляет двигаться. В отсутствие конфликта зритель останется безучастным к происходящему на экране. Без конфликта рассказанная в фильме история останется безжизненной. Трудно переоценить необходимость конфликта.

Среди начинающих сценаристов существует убеждение, что конфликт непременно предполагает крики, пальбу, драки и иные примеры поведения, выходящего за рамки нормы. И хотя конфликт вполне может содержать в себе все вышеперечисленное, такое поведение и такие обстоятельства не являются обязательными. Обедающий герой вполне способен создать конфликт, на котором будет построена целая сцена. В знаменитой сцене из фильма «Пять легких пьес» Роберт Дюпи пытается заказать тост. Простое и, казалось бы, скучное действие превращается в захватывающую сцену «кто кого» — Роберт или официантка, которая не собирается ему уступать, так как таковы правила заведения.

Конфликт не создается искусственно-театральным или асоциальным поведением. Он создается героем, который желает достичь труднодостижимого или получить то, чего получить не так-то просто. Это справедливо как для всей истории, так и для каждой ее сцены. Если никому из героев ничего не нужно, то сцена «провисает», становится бесформенной и пресной. Если никому ничего не нужно на протяжении всего фильма, то весь сценарий скорее всего провальный.

Стремление что-то обрести может либо побуждать к действию, либо

останавливать, желаемое может быть как положительного, так и отрицательного свойства. Нежелание что-то делать может создать конфликт не менее сильный, чем желание действовать. Попытки выпутаться из сложившегося положения или вернуть статус-кво — тоже цель. Попытка сделать что-то, что не так просто для героя, — вот что создает конфликт. Это может быть примитивное действие, как надеть пару ботинок (сцена, с которой начинается фильм «Танцующий с волками»), или же архисложное (спасение мира от ядерной катастрофы, как в фильме «Доктор Стрейнджлав»), или интрига любого из фильмов Бондианы. Сильное нежелание что-то делать тоже может стать мощной целью, как, например, нежелание Рика из «Касабланки» брать чью-либо сторону. Желание вернуться к тому, как было раньше, — основная движущая сила сюжета и книги, и фильма про Волшебника из страны Оз.

Препятствия

Если твои герои живые, ты вскоре понимаешь, что ты не направляешь их, а следуешь за ними, тогда-то писательство, желание рассказать историю становится волшебством.

Билл Уитлифф

Если протагонист и его цель составляют два основополагающих элемента построения истории, то третий элемент составляют разнообразные препятствия.

Без того, что мешает достижению протагонистом желаемой цели, не возникнет конфликта, а следовательно, не будет и истории. Протагонист просто-напросто, не затрудняя себя, добьется желаемого. В реальной жизни такое положение вещей только радует, но для драмы — смерти подобно, ведь без борьбы за получение или достижение желаемого зрителю станет неинтересно смотреть фильм.

Препятствие может быть одно — простое и легко распознаваемое. Робот-убийца, запрограммированный на уничтожение Сары в «Терминаторе», люди Вандамма, принявшие Роджера Торнхилла за шпиона в фильме «К северу через северо-запад», сестра Рэтчед, вознамерившаяся сломить бунтарский дух Макмёрфи в «Пролетая над гнездом кукушки». Когда существует конкретный персонаж, олицетворяющий препятствия, он называется антагонистом.

Но препятствий может быть и несколько. Попыткам Джейка раскрыть убийства в «Китайском квартале» противодействует, с одной стороны, Ной Кросс, а с другой — полиция и нежелание главного союзника, Эвелин Малрей, быть честной и говорить напрямую. Поиску Джимом себя и своего места в жизни в «Бунтаре без причины» препятствуют не только родители, но и школа, обстановка в городке и его же собственные сомнения.

Препятствий может быть несколько, и они могут возникать одно за другим. Ромео и Джульетта не могут открыто заявить о своих чувствах из-за вражды семей, но также им мешают быть вместе и другие препятствия: Ромео отправлен в изгнание за убийство Тибальта; родители Джульетты, не зная о чувствах дочери, желают выдать ее замуж за Париса; брату Лоренцо

не удается сообщить Ромео, что Джульетта выпила напиток, и он отправляется на ее могилу, где вынужден схватиться с Парисом; Джульетта, очнувшись, видит, что Ромео покончил с собой. Ричарда Блэйни в «Безумии» сперва увольняют с работы, потом оказывается, что его друг — серийный убийца, который нацелился на его бывшую супругу, с которой Ричард недавно поскандалил; потом убийца расправляется с его подружкой, и Ричарду приходится прятаться от полиции, которая подозревает в убийстве именно его.

Наконец, препятствия могут быть очень нечетко очерченными и сложными, как мы увидим ниже, проанализировав фильмы «Тельма и Луиза» и «Секс, ложь и видео».

Протагонист и препятствия, с которыми он или она сталкивается на пути достижения цели, должны быть примерно на равных. Если препятствие не очень серьезное и цель достигается достаточно легко, история выходит безжизненной. В то же самое время препятствие не должно быть настолько серьезным, чтобы не дать протагонисту ни одного шанса справиться с ним.

Этому, казалось, противоречат сюжеты таких фильмов, как «Третий человек» и «Смерть коммивояжера», в которых непреодолимые препятствия для достижения цели героем чинит прошлое. Необходимо отметить, что протагонист никогда не соглашается с неизбежностью провала, даже если видит собственными глазами, что препятствие непреодолимо. Он все равно идет до конца, сопротивляется, веря, что у него получится, и именно эта убежденность оживляет историю, наделяя нас необходимой капелькой надежды на то, что цель все же будет достигнута.

Необходимо также четко разделять конфликт и разногласия. В повседневной жизни проколотая шина, потерянный кошелек и неисправный автоответчик — неудобства, которые могут стать причиной серьезных конфликтов. В драме — каждое из вышеперечисленного может нести драматический конфликт, а может стать просто недоразумением. Тут определяющий фактор один: является ли это препятствием на пути к достижению обозначенной ранее цели. Если пара едет венчаться в церковь и у авто спускается шина, это будет препятствием, может привести к новому конфликту и, вполне вероятно, к новому повороту событий. Если кто-то находится в опасности, то прокол шины ставит под угрозу его жизнь и свободу. Но без привязки к потребности, к цели, без «чаши весов», на которую поставлено нечто важное хотя бы для одного из героев, никакой драматической нагрузки описание подобного инцидента не несет, будь он

сам по себе сколь угодно «конфликтным».

Последний в главе, но не по важности, момент: хотя единство истории зависит от наличия только одной основной цели, от большого количества препятствий на пути ее достижения она совсем не пострадает.

Завязка и начало

Не факт, что в самом начале фильма должно быть много действия и шума, ведь это придется как-то еще развивать. Поэтому лично я предпочитаю фильмы с более мягким началом. Я убедился, что в начале зритель простит тебе практически все, а вот в конце он не прощает ничего. Если финал не понравится зрителю, каким бы интересным ни было начало, фильм это не спасет.

Роберт Таун

Начало изложения сюжета — это произвольная, выбранная рассказчиком точка среди широкого набора событий и обстоятельств (фабулы), с которых можно было бы начать рассказ. Например, во втором фильме трилогии «Крестный отец» автор возвращается к рассказу о жизни дона Корлеоне до событий, показанных в первом фильме. Трилогия «Звездные войны» началась с четвертого, пятого и шестого эпизода, т. е. с середины девятисерийной эпопеи, созданной Джорджем Лукасом. Обстоятельства, в которых возник основной конфликт любого фильма, обычно следуют из того, что случилось «за кадром», задолго до момента, с которого начинается фильм.

Завязка — понятие, которое часто трактуется неверно. Надо быть особенно внимательным с использованием термина — он вовсе не означает, что фильм призван что-то «доказать»[10].

Завязка — это полное описание существующей ситуации, в которой герою приходится начать движение к своей цели. Завязка включает весь фоновый материал, относящийся к истории. Протагонист, его потенциальные задачи по достижению цели, потенциальные препятствия (включая антагониста) — все это должно существовать и должно быть описано, чтобы началась история, которую будет рассказывать фильм. Начало, в отличие от завязки, — тот произвольный момент, с которого ведет свое повествование рассказчик, оно может не включать полного описания всех предыдущих событий и обстоятельств.

Вот завязка и начало пяти историй:

Вторая мировая война. Рик — владелец модного ночного клуба в Касабланке. Человек с темным прошлым и участник неудачных авантюр, теперь он ожесточился и не хочет принимать в войне ничью сторону. Это завязка. Для начала создатели фильма выбрали краткое изложение мировой политической ситуации в те годы и демонстрацию опасностей, которыми изобиловал тогдашний мир. И быстро приступают к изложению сюжета — в бар Рика входит Ильза — одна из ключевых фигур его прошлого. Рик не хочет делать выбор, но ему придется.

Семьи Капулетти и Монтекки много лет враждуют между собой. Ромео, импульсивный молодой человек и отпрыск семейства Монтекки, и Джульетта, чувствительная дочь Капулетти, горячо любят друг друга. Начать действие Шекспир предпочел с уличной потасовки, посвящающей зрителя в то, что семьи враждуют, а потом действие быстро переносится на бал, куда Ромео явился незваным гостем и где впервые встретил Джульетту.

Джон Бук — жесткий и циничный детектив из «убойного отдела» в Филадельфии, которому поручено расследование убийства работавшего под прикрытием копа на железнодорожном вокзале. Единственным свидетелем убийства был мальчик-аманит[11], прибывший на вокзал со своей овдовевшей матерью. Сценаристы фильма «Свидетель» начинают фильм с картины мирной жизни аманитов, а потом быстро, на контрасте демонстрируют опасности большого города сценой убийства.

Броуди — шериф маленького острова, некогда работавший в городе полицейским, а потом, несмотря на боязнь воды, перебравшийся в идиллического вида деревушку, окруженную морем. Огромная белая акула нападает на молодую купальщицу и практически пожирает ее, а потом, судя по всему, пасется где-то поблизости от тропического рая. Для начала фильма создатели «Челюстей» выбрали демонстрацию яростной и безжалостной силы акулы, а потом быстро перенесли действие на берег, чтобы показать мир главного героя, прежде чем он узнал о нападении акулы.

> Марти — мясник, стареющий холостяк, который живет с матерью и постоянно терпит вопросы вроде «Почему ты до сих пор не женат?» Но Марти и на свидании-то толком не был, не говоря уже о женитьбе. Он бы и рад с кем-нибудь встречаться, но не знает, как это делать. Создатели фильма «Марти» начинают его со сцены в мясной лавке, где главному герою в бесконечный раз приходится выслушать «Когда же ты, наконец, обзаведешься семьей?» А потом история резко переходит к сцене «вечера в мужской компании», который прошел куда менее удачно, чем от него ждали.

Большинство сценариев на стадии задумки, когда история существует только в голове автора, на самом деле представляют собой как раз описание завязки истории. Удачно сформулированная завязка уже предполагает потенциал для конфликта и несет важную и специфическую информацию о главном герое. Остается выбрать точку начала истории и сразу же приступать к развитию конфликта.

Напряжение, кульминация и развязка

Сценарист подобен плотнику. В первую очередь он намечает форму конструкции. Если форма сохраняется, почти все, что я напишу, будет относительно годным; сцена останется сценой, какие бы диалоги я ни написал. Главное — чтобы осталось нетронутым то, на что она опирается.

Уильям Голдман

При написании драматического произведения меняется само естество героя. Герой в конце сценария уже совсем не тот, что в начале. Он изменился — психологически, а может, и физически.

Роберт Таун

Зритель против того, чтобы герою подыгрывали. Он, так же как и я, хочет, чтобы герой вел себя, как обычный человек. Он хочет изумляться, восторгаться и пережить все до конца. Это вовсе не означает, что зритель жаждет хэппи-энда, но какое-то логическое завершение быть должно.

Том Рикман

Сценарий, как правило, содержит несколько кульминаций разного уровня напряженности и несколько разрешений — сцена за сценой, акт за актом, но здесь мы поговорим об основном напряжении второго акта, его кульминации и о развязке основного конфликта истории. Начинающие сценаристы часто путают кульминацию и развязку, а также часто полагают, что в сюжете может быть только одна кульминационная точка. Фактически при традиционной трехактовой структуре, где второй акт занимает примерно половину фильма, основное напряжение ведет к высшей кульминационной точке только второго акта, но в первом и третьем акте могут быть свои основные напряжения и свои кульминационные точки. Когда напряжение второго акта приводит к

кульминации, то за ней должно создаваться новое напряжение, которое можно описать одним простым вопросом «Что же будет?», — вот оно уже приведет напрямую (со всеми возможными поворотами и хитросплетениями) к развязке всей истории.

К примеру, в фильме «Китайский квартал» основное напряжение не в том, поможет ли Джейк Эвелин и ее дочери спастись из лап Ноя Кросса? Во время, когда оно начинает нарастать (в конце первого акта), мы еще слишком мало знаем, чтобы на это надеяться или бояться этого. С наибольшим напряжением зритель ждет ответа на вопрос: сможет ли Джейк выяснить, кто его подставил? Именно этим занимается Джейк на протяжении второго акта: обстоятельства, препятствующие поиску истины, и составляют основу истории. Но уже тогда, когда он знает все о Ное, Эвелин и о том, кто убил Холлиса Малрея, возникает новое напряжение, новый вопрос: сможет ли Джейк вырвать Эвелин и ее дочь из лап Ноя? Развязка конфликта в третьем акте показывает: нет, не сможет. Эвелин погибает, и Ной увозит своего ребенка.

В «Касабланке» основное напряжение заключается в вопросе: сможет ли Рик остаться непричастным к событиям, разворачивающимся вокруг? Этому принципу невмешательства Рик и следует (вне зависимости от того, как мы относимся к его позиции). Обстоятельствами, препятствующими твердому выполнению зарока, являются Ильза, прежняя любовница, которая снова появилась в его жизни, то, что ее муж — важный человек, и то, что нацистский офицер думает, что он, Рик, уже и так причастен, и то, что у него проездные документы. Кульминация напряжения наступает, когда он, больше не в силах оставаться безучастным, направляет пистолет на Луи. В то же самое время возникает новое напряжение: достаточно ли будет помощи Рика, чтобы спасти Виктора и Ильзу, и кому достанутся проездные документы? Разрешение наступает, когда Ильза и Виктор садятся в самолет, а Рик уходит с Луи.

Хотя основное напряжение в сценарии и указывает на главный конфликт истории, оно вовсе не отвечает, как все разрешится. Успешный сценарист уже давно заложил долгосрочную перспективу в умах своих зрителей — они уже прикидывают, чем все кончится, это их заботит. Но во втором акте куда ближе, куда насущнее и куда больше волнует зрителя то, как герой преодолевает серию препятствий к достижению цели — совокупность этих препятствий и есть главное напряжение: сможет ли протагонист выдержать все и не сломаться? Разгадает ли он загадку? Простит ли брата? Поймет ли протагонист, кого она любит на самом деле? Любой из этих вопросов вполне может работать на главное напряжение

истории. Как только в кульминационный момент, когда это напряжение разрешается, возникает другой вопрос: что произойдет в результате случившейся в герое перемены в его чувствах, знаниях и намерениях?

Изменившиеся обстоятельства и перемены в самом герое вступают в коллизию и создают новое напряжение (напряжение третьего акта). Характерным признаком развязки является исчезновение желания бороться. Может, протагонист признает свое поражение и видит тщетность дальнейшей борьбы или же достигает своей цели и в борьбе уже нет необходимости. В любом случае конфликт сходит на нет, с ним вместе исчезает и драма; зыбкая ситуация становится стабильной. Разрешение многих историй совершается ближе к концу, поскольку внимание и сопереживание зрителя трудно долго поддерживать без конфликта. Иными словами, основное напряжение и кульминация — ситуации нестабильные и постоянно меняются, а ситуация развязки — стабильна. В этот момент зрителю уже не на что надеяться и нечего бояться, даже если ему до сих пор небезразлична дальнейшая судьба героев.

Материал для развязки может быть разным. Например, намек на то, что станет с героями в будущем (как экспозиция в начале фильма повествует нам об их прошлом). Часто она служит для передачи (в виде реплики одного из героев) мнения автора о протагонисте или об истории в целом.

Кульминация — высшая (или низшая) точка сценария, момент, к которому вело все происходившее до него. Развязка — момент, после которого зрителю позволено расслабиться; вне зависимости от того, повернулись ли события так, как он надеялся, или же случилось то, чего он боялся, все уже позади, все разрешилось. Потому-то это пустая трата времени и сил — начать работу над сценарием до того, как в голове сценариста полностью оформились кульминация и развязка. История, начатая без этих наметок, неизбежно приведет к многочисленным переделкам и переписываниям и такому разочарованию, что часто сценарий бросают, не завершив. Кульминация, точно маяк, указывает дорогу кораблю драматурга, а развязка — тихая гавань, путь к которой освещает луч маяка.

Имея правильно описанных протагониста, цель и препятствия, писатель должен без труда решить, какими будут кульминация и развязка его истории. При выборе вариантов кульминации сценарист инстинктивно предпочтет тот, который верно трактует его собственное отношение к материалу (см. главу «Тема»).

Понимание основного напряжения, кульминации и разрешения

помогает сценаристу и в другом: они помогут ему определить значимость и нужность тех или иных сцен. Если удаление той или иной сцены повредит главному напряжению, кульминации и развязке или изменит их, то эта сцена — необходима и ее следует оставить. Но если изъятие сцены не скажется на «критических точках», сценаристу стоит ее убрать.

Тема

Хороший способ испортить пьесу — сделать так, чтобы она что-то доказывала.

Уолтер Керр

По второстепенной сюжетной линии главное — знать ответ на вопросы, а что она вообще тут делает? Нужна ли она тут? Как она вплетается в основной сюжет? Если ее убрать, что потеряет пьеса? Как она коррелирует с темой?

Уолтер Бернстайн

Тему можно вкратце определить как точку зрения автора на подаваемый материал. Поскольку нельзя написать сценарий, даже самый легковесный, никак не относясь к изображаемым в нем людям и событиям, то у каждой истории должна быть какая-то тема. И в фильме есть одна точка, где тема непременно должна быть обозначена: развязка. Поскольку в развязке автор сообщает, порой подсознательно, как он интерпретирует материал.

Прекрасно иллюстрирует этот принцип сравнение двух современных комедий: «Когда Гарри встретил Салли» и «Энни Холл». Обе истории — о трудностях любви и дружбы, действие и той, и другой картины происходит в большом современном городе, герои обоих фильмов — яркие и талантливые люди. Обе комедии отлично написаны, поставлены и сыграны. Однако Гарри и Салли успешно выходят из трудностей и остаются вместе, оправдывая надежды аудитории. А Энни и Элви расстаются, и Элви тщетно воскрешает в памяти картины жизни с Энни. Хеппи-энд в одном случае и сладкая горечь — в другом. И тот и другой финал и автору, и зрителям нравятся, однако отношение к материалу у авторов сценариев принципиально различное.

Опытный сценарист редко начинает с темы или пытается построить историю так, чтобы выразить некий философский посыл, *тезис*. Подход, идущий от *темы*, неизбежно ведет к появлению клише и безжизненных героев, поскольку ответы на все вопросы драмы подчинены тезису, который автор желает доказать. Опытный же сценарист сначала создает

персонажей и ситуации, потом выберет кульминацию и разрешение, которые соответствуют его собственным чувствам и мыслям касательно сюжета. Иными словами, хороший сценарист оставляет тему в покое, она не является неким тезисом, который необходимо доказать в конце фильма, а становится предметом обсуждения — тем аспектом человеческого бытия, который исследует весь фильм целиком.

Тем более искушенный сценарист не станет вкладывать в уста героев реплик, которые прямолинейно «разъясняли» бы тему. Подобные слова делали бы из героев площадных агитаторов и серьезно отдалили бы аудиторию от эмоционального посыла истории. Сценаристу не скрыть своего отношения к истории, оно сквозит на всем ее протяжении — в том, как автор решил ее подать, в том, как он предпочел разрешить конфликт. Даже если автор вычеркнет из сценария все реплики, в которых содержится малейший намек на то, что история значит, зритель все равно это поймет.

Понятие «темы» в театральной драматургии и кинодраматургии практически идентичны. Послушаем одного из величайших драматургов в мире:

> Меня все время хотят призвать к ответу за некоторые реплики, произносимые моими героями. Тем не менее во всех моих произведениях нет ни единого мнения, ни единого восклицания, которое можно приписать автору. Я тщательно стараюсь этого избегать. Сам подход, само естество авторского метода запрещает автору проявляться в речи героев. Моей целью было делать так, чтобы читатель чувствовал, что переживает реальные события, и ничто не может так успешно разрушить это ощущение, как попытка автора вставить в диалоги собственное мнение.
>
> *Генрик Ибсен*

Крайне сомнительно, что Шекспир пытался выразить собственные взгляды на ревность в «Отелло» или на жажду власти в «Макбете». Как сомнительно и то, что создатели фильма «Бешеный бык» ставили единственной целью изложить собственную точку зрения на тему ревности или что «Очарованные луной» задумывались для того, чтобы осудить супружескую измену. Тема — именно тот аспект «дилеммы человеческих отношений», который автор выбрал для рассмотрения под

разными углами, сложным, реалистичным и достоверным способом. Одна и та же история может означать разное для разных людей, потому что каждый из нас трактует ее с точки зрения личного отношения и собственного опыта. Ключ к авторской интерпретации мы находим в том, как история заканчивается.

Другим важным аспектом темы, о котором необходимо помнить, является то, что она применима к сценарию в целом, а не только к протагонисту. Каждый побочный сюжет — вариация на тему истории, со своим конфликтом и его разрешением. Хотя у побочного сюжета тоже имеется конфликт и разрешение, внутренний «субъект» его тот же самый, что и тема основной сюжетной линии.

Например, в «Очарованных луной», как следует из названия, наваждение и ослепление чувством — и есть тема. Выльются ли они в настоящую любовь или нет — не важно: каждый из героев истории живет во власти наваждения. Ясно, что Ронни и Лоретта ослеплены друг другом, но также наваждение влияет на жизнь матери, отца и, странным образом, на Джонни, который больше ослеплен своими представлениями о любви и преданности, чем чувствами к реальной женщине и их воплощением. В «Рокки» все персонажи стараются доказать, что они «достойны». В центре сюжета — история Рокки, который стремится доказать, что может выйти на ринг против чемпиона в тяжелом весе, но и его соперник, его тренер, его подруга и ее брат — все они озабочены доказательством того, что «достойны» чего-то.

Поскольку каждый второстепенный сюжет имеет собственный конфликт, он имеет и собственный «субъект» в рамках вариации на ту же тему, и собственное разрешение «своего» конфликта. Таким образом, автор делает шире и глубже значение своей работы, ее воздействие, а также способствует универсализации восприятия сюжета.

Единство

Структурное единство частей целого подразумевает, что если какую-либо из частей переместить либо убрать, то целое будет нарушено и развалится на части, поскольку то, чье наличие или отсутствие не несет видимой разницы для целого, не является органичной частью целого.

Аристотель

Главное — мы должны отыскать ту первичную, основополагающую нить, на которую будет вязаться все остальное. Структура определяет все. Когда у меня есть скелет пьесы, на который я могу нарастить все остальное, — я понимаю: вот оно. Если я могу им воспользоваться — супер! Если не могу — придется бросить работу, каким бы благодатным ни казался материал.

Уолтер Бернстайн

Должно быть, благодаря физической природе театра древние греки помещали действие своих пьес в единое для всех актов место. Кроме того, они ограничивали драматическое время действия одним днем. Подобная практика называется принципом единства времени и места. Аристотель сформулировал основы еще одного принципа — единства действия (см. цитату выше): согласно ему, тот материал, который не является необходимым для развития сюжета, должен быть удален.

При построении сюжета фильма сценарист обязан придерживаться по крайней мере одного из трех главных единств (но не всех трех). Одним из величайших достижений кинематографа является способность переносить зрителя из одного места действия в другое и сокращать, повторять и даже пускать время вспять. Следовательно, для большинства фильмов единством, которое поможет сформировать историю, не может быть единство места, им станет единство действия. Проще всего его достичь так: в большинстве историй необходим один центральный герой. Достижение этим героем цели и связанные с этим события и создают

единство действия, поэтому история следует за героем по пути достижения им цели.

Таким образом, рассказывать историю означает передавать последовательность событий, происходящих с главным героем на пути активного достижения им своей цели. Даже если единство времени не соблюдается — история включает в себя перенесение действия в прошлое и в будущее, воспоминания героев и прочее, позволяющее сценаристу не излагать события в строгой хронологической последовательности, — единство преследования героем своей цели не дает зрителю запутаться и делает сюжет единым целым. То же касается и места действия — от сцены к сцене фильма мы можем объехать полмира и вернуться назад или следить за событиями, параллельно разворачивающимися в разных местах. Однако пока существует единство действия, зритель будет чувствовать опору и сопереживать герою.

Абсолютно возможно, хотя это редко используется (и еще реже — приносит успех) построить историю на единстве места и времени. (Для более подробного обсуждения см. анализ сценариев «Расёмон» и «Забегаловка»). В фильмах подобного типа нет необходимости в наличии центрального персонажа, за судьбой которого мы следим по мере развития сюжета. Вместо этого единства у нас есть место («Забегаловка», «Нэшвилл»), вокруг которого и вращается действие. Внутри единого социального и атмосферного контекста зритель также способен переживать переплетающиеся друг с другом истории. Для построения сюжета на основе единства времени (как в «Расёмоне» или его американском ремейке — вестерне «Расправа») одно первостепенной важности событие становится центром истории. Наличие точки зрения различных героев на это событие также создает у зрителя ощущение единства.

Экспозиция

Важно, чтобы экспозиция излагалась в сцене, где есть очевидный конфликт, чтобы герой был вынужден сказать то, что вам бы хотелось сообщить зрителю. Например, герой защищается от чьих-нибудь нападок. Зритель видит, что стал свидетелем какого-то действия (это так и есть), а не просто выслушивает пояснения автора. Экспозиция может быть решена и с юмором.

Эрнест Леман

Экспозицией мы называем сообщение зрителю фактов, сведений, которые неочевидны из происходящего на экране, но которые ему необходимо знать, чтобы воспринять сюжет. Факты могут относиться к событиям, случившимся до начала действия истории, к чувствам, желаниям, недостаткам и чаяниям героев, либо же могут быть особыми обстоятельствами и «миром истории», помогающими создать ее начало.

Основная проблема экспозиции заключается в том, что она нужна только зрителю — в ней не содержится того, что нужно знать героям для продолжения истории. По большей части экспозиция выдает то, что герои уже и так знают (их прошлое или некие обстоятельства), но нам тоже нужно узнать о них, чтобы получить полное представление об истории и действиях и сопереживать героям в полной мере. Экспозицией не следует злоупотреблять, поскольку это скорее повествовательный, а не чисто драматургический прием. Излишнее использование экспозиции быстро надоедает зрителю. Неискушенный сценарист удивится, когда узнает, как мало нужно экспозиции, особенно в начале фильма. Зритель быстро схватывает суть и без предварительного знакомства с предысторией, и в отсутствие другой информации.

Но это не значит, что от экспозиции можно вовсе отказаться: она — необходимый ингредиент любой хорошей истории, но скорее приправа, а не начинка. В большинстве сюжетов для развития событий нужно знать предысторию, и на протяжении столетий драматурги находили различные способы познакомить с ней зрителя. Греческие пьесы часто открывались формальным хором, который сообщал историю, которая привела к

описываемым событиям. Пролог, или хор, уцелел в театре в виде рассказчика или одного из героев, который говорит непосредственно со зрителем, как в пьесе Торнтона Уайлдера «Наш городок» или в пьесе Теннесси Уильямса «Стеклянный зверинец».

Кинематографический аналог пролога или хора — повествование, которое ведет голос за кадром, часто принадлежащий главному герою. Когда это сделано мастерски, как у Билли Уайлдера в фильмах «Сансет-бульвар» и «Двойная страховка», закадровый голос может стать эффективным инструментом, но не стоит к нему прибегать в первую очередь и в любых обстоятельствах. Экспозиция может стать куда более захватывающей, если проявляется во время конфликта. Тогда она становится своего рода «побочным продуктом» сцены, делая ее интереснее.

Например, в эпизоде, с которого начинается фильм «Амадей», Сальери выдает достаточное количество информации о себе и о Моцарте, пытаясь объяснить молодому священнику, кто он такой. Но, поскольку эти сцены посвящены тому, что последний желает выслушать исповедь Сальери и отпустить ему грехи и потому теряет терпение, желая скорее приступить к делу, а Сальери очень хочет, чтобы его музыку запомнили, для зрителя эти сцены выглядят насыщенными и полными событий. Экспозиция «подкрадывается» к зрителю, становясь лишь информацией, которую мы выясняем, будучи уже поглощенными конфликтом между двумя интересными героями.

Другой тактикой является быстрое погружение зрителя в историю, с тем чтобы он сам догадывался о прошлом героев, их отношениях и обстоятельствах, оставшихся за кадром. Например, в первой же сцене фильма «Четыреста ударов» мы видим, что Антуан уже вляпался в историю, узнаем, что он проказник и шутник, узнаем и о характере его отношений с Рене. Сначала мы можем только догадываться о причинах подобного поведения Антуана, и нам придется подумать над этим. Как только он оказывается дома с матерью и ежедневной рутиной и мы видим экспозицию его жизненных условий, мы уже успели привязаться к мальчику и посочувствовать его трудностям.

Из сказанного, вообще говоря, следует, что экспозицию необходимо растягивать на как можно более долгий срок, на максимально возможное количество сцен. Если дразнить любопытство зрителя, выдавая ему кусочки информации, которую он желает узнать, это скажется на заинтересованности зрителя в героях и том, что они делают. Использование действий, позволяющих аудитории переживать их вместе с

героями, и параллельно выяснить для себя «кто, что, где, когда и почему» отдельных персонажей — самый удобный способ введения экспозиции.

Эффективный метод, облегчающий восприятие экспозиции, — использование юмора, в идеале в связке с конфликтом. Например, в «Китайском квартале» Джейку необходимо узнать, кому принадлежит вся земля в долине, стоящей в центре загадочных событий. Он приходит в архив мэрии и принимается искать интересующую его информацию в межевых книгах — потенциально весьма скучная сцена, хоть и необходимая для расследования, проводимого Джейком. Когда он просит книги у назойливого и нетерпеливого клерка, между ними назревает конфликт. Нежелание клерка выдавать информацию приводит Джейка (и нас вместе с ним) к необходимости что-то делать. Когда Джейк просит линейку, мы поначалу не понимаем, что он собрался делать. Но когда маленькая хитрость удается и клерк побежден, нас это радует и смешит. А заодно мы получаем и всю информацию, которую нам нужно, вместо скучной сцены — человек листает книгу, — она превращается в забавный и запоминающийся момент, и мы проникаемся еще большей симпатией к Джейку и сильнее им восхищаемся.

Неопытный сценарист часто старается нагрузить экспозицией самое начало сценария. Это ведет к статичному, неподвижному началу, от которого зрителю становится скучно еще до начала какого-либо действия. Куда более выигрышная тактика — дать намеки и по кусочкам выдавать информацию, создавать и тут же разгадывать маленькие загадки и ребусы. То, что герои отрицают, и то, где сталкиваются интересы нескольких героев, может стать отличным способом экспозиции. Все это — способы заставить аудиторию думать о происходящем на экране (а следовательно, и соучаствовать), чтобы понять, что стоит за тем или иным событием или поступком.

Вот несколько простых правил, которых необходимо придерживаться при применении экспозиции:

1. Исключайте элементы экспозиции там, где в этом нет необходимости: например, если что-то и так скоро выяснится по мере развития сюжета.

2. Нагружайте экспозицией сцены, где присутствует конфликт и по мере возможности юмор.

3. Растягивайте экспозицию на максимально возможное число сцен, выдавайте нужную информацию в подходящих сценах в момент наивысшего драматического напряжения.

4. Выдавайте информацию пипеткой, а не половником — это именно

тот случай, когда скупость оправдана.

Создание образа. Цели персонажа и построение сюжета. Характеристики персонажа. Второстепенные персонажи

Если вы создаете героев ради сюжета — очень вероятно, что они у вас будут плоскими, стереотипными и безжизненными.

Том Рикман

Образы и сюжет на экране взаимозависимы; связывает их друг с другом цель — то, чего хочет тот или иной персонаж. Цель персонажа — это и есть основа, на которой строится и облекается плотью каждый герой. Цели определяют ход событий и являются ключом к пониманию героев и их поведения. Даже больше — конфликт целей разных персонажей ведет напрямую к синтезу сцен сюжетной линии истории. Автор должен позволить персонажам последовательно пробовать разные способы достижения своих целей, тогда в итоге он получит сюжет.

В «Касабланке» Рик с самого начала обозначает свою цель: «Не стану брать ничью сторону». Рик абсолютно не хочет ни во что вмешиваться; и именно его позиция «личного невмешательства» и является причиной основных событий истории, по мере того как его желание не вмешиваться подвергается все большему прессингу со стороны окружающих. В «Рокки» цель самого Рокки — достойно выступить на ринге против чемпиона-тяжеловеса. От этой цели зависит то, как разворачивается сюжет и раскрываются характеры героев. В фильме «Четыреста ударов» Антуан хочет найти свое место в мире — хочет туда, где он станет желанным, где его станут ценить. Попытки воплощения этой цели показывают, каким он может быть проказником, открывают его мятежную, беспокойную душу, но главное — эти попытки помогают создать ту последовательность событий, которая и образует сюжет фильма.

Есть большой набор внешних черт характера, которые нужно описать, чтобы появился интересный персонаж: язык, манера говорить, одежда, жесты, физическое состояние, манеры и т. д. Однако ключевым фактором все равно будут цель и средства ее достижения. Из этого главного и основополагающего элемента следуют и менее важные аспекты личности,

причем в какой-то степени эти менее важные аспекты могут определяться даже не автором сценария, а уже во время съемок — интерпретацией актера или режиссера. Но сценарист обязан определить главную силу, определяющую поведение героя, и только тогда актер сможет дополнить образ своей интерпретацией. Так что совершенно ясно, что, создавая персонажей, необходимо постоянно, в каждой сцене, держать в памяти их цели.

Сценаристы-новички часто делают ошибку, путая создание персонажа с приданием ему разнообразных характеристик — считая, что именно они сделают его личностью. Высокий, маленький, худой, толстый, лысый или с копной волос — эти характеристики раскрывают внутренний мир героя не больше, чем цвет автомобиля говорит о мощности его двигателя. Этим характеристикам не хватает необходимого элемента — отношения персонажа к данной характеристике. У героя может быть большой нос, но это ничего не скажет нам о его внутреннем мире. Но в «Сирано де Бержераке» огромный нос протагониста во многом «работает» на создание его образа — по той простой причине, что эта черта во многом определяет его отношение к себе самому. Из-за такого носа он чувствует себя неполноценным и в то же самое время ощущает собственное превосходство над окружающими; это — движущая сила его талантов и источник его страхов. Мы скоро выясняем, что нос Сирано является формирующим элементом всего его существа, делая из характеристики «окно» в личную жизнь персонажа. Не в каждом персонаже важны черты внешности и физические недостатки, но основной вывод таков — придавая герою яркие, заметные внешние черты, во главу угла следует поставить его, героя, отношение к этим характеристикам.

Цель, помогающая формированию образа, имеется не только у протагониста. У других центральных героев тоже есть желания, и конфликт стремлений составляет суть драмы. В фильме «Пролетая над гнездом кукушки» сестра Рэтчед хочет доминировать над вверенными ей мужчинами. В ее столкновении со свободолюбивым Макмёрфи и рождается история, а также раскрываются основные черты характера и одного, и другой. В фильме «Жар тела» Нед хочет завести и поддерживать отношения с Мэтти, но у нее собственные планы — уловки, ложь, манипулирование и обольщение. В то же время Оскар и Лоуэнштайн хотят раскрыть тайну убийства мужа Мэтти Эдмунда. Столкновение этих сил и создает историю. Именно в этом состоит суть создания образа — в выявлении внутреннего мира героев. Их действия, основанные на желаниях и целях, становятся нашим проводником во внутренний мир

персонажей.

Итак, личность персонажа может быть изображена на основании его желаний, целей. На конфликтах желаний разных героев должна выстраиваться каждая сцена сюжета. Конфликт может состоять из небольших разногласий героев, а может являться эпическим эпизодом глобального противостояния, однако без конфликта желаний, целей, интересов любая сцена будет безжизненной.

Отличная сцена из киноленты «Интимное освещение» (чудесного чехословацкого фильма) построена на конфликте, который на первый взгляд кажется простым. Очень скромного достатка деревенская семья из пяти человек принимает к ужину двоих гостей из большого города, и хозяева изо всех сил стараются угодить им и произвести впечатление. На стол подают курицу, однако кусков шесть, а людей — семь. По мере развития этой очень смешной сцены куски курицы поочередно перекладываются с одной тарелки на другую, хозяева пытаются одновременно разделить еду и поровну, и соответственно статусу присутствующих. В процессе чего отношения между членами семьи, равно как и с их гостями, выявляются в эффектной и кинематографичной форме.

Конфликт персонажей — следствие конфликта целей, он приводит историю в движение. Что означает: сценарист должен очень хорошо понимать своих героев, знать о них все, точно о хороших знакомых. Фактически, сценарист должен знать о главных героях куда больше, чем реально поместится в фильм. Только понимание скрытых желаний героев позволяет автору достоверно изобразить их мотивацию, сделать их самих правдоподобными, а их поступки — естественными и последовательными. Только зная о героях больше, чем необходимо для фильма, сценарист сможет сделать сценарий насыщенным, живым, сложным и в конце концов достоверным.

Важно помнить, что сами герои «не знают», кто в данной истории протагонист, кто антагонист, а кто — лишь второстепенное действующее лицо. Каждый из них — главный герой собственной жизни и ведет себя соответственно. Из этой идеи и родилась пьеса, а впоследствии и фильм «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Двое второстепенных персонажей «Гамлета» становятся центром своей истории — каковыми они были изначально, — и их убежденность в этом и создает сюжет.

Второстепенный герой или героиня, осознающие свою относительную маловажность (или, если говорить точнее, написанные так, что это заметно зрителю), вряд ли выйдут убедительными на экране. Однако персонаж, не знающий о собственной «второстепенности», «не

желает» становиться лишь частью истории главного героя и не особенно спешит и жаждет делать то, чего требует от него сюжет (и его создатель); этот конфликт облекает его плотью так, что порой диву даешься, насколько для этого мало надо энергии и как просто это делается. Персонаж, знающий о своей второстепенности, станет покорно делать то, что облегчит достижение цели главному герою, вместо того чтобы активно преследовать собственную цель. Что лишает историю потенциального конфликта, что, в свою очередь, снижает возможности для построения драмы.

Развитие сюжета

Если сцену можно вырезать — вырезайте.

Уильям Голдман

Движение протагониста к своей цели выражается в последовательности сцен: каждая из них, даже если и происходит без его участия, приближает к цели или удаляет от нее. Иными словами, когда выявлено основное напряжение, понятен основной конфликт, каждая сцена подтверждает опасения зрителя или же оправдывает его надежды[12]. Даже после развязки основного конфликта оставшиеся сцены должны продолжать вызывать у зрителя страх или надежду.

Сцены, конечно, не могут и не должны быть одинаковы по эмоциональному напряжению: в хорошо выстроенном сюжете интенсивность чувств зрителя должна увеличиваться по мере развития событий. В идеале удерживать внимание зрителя на всем протяжении сюжета фильма нужно, создавая все более интенсивное действие, давая зрителю все возрастающую надежду и в то же время нагоняя все больший страх.

Самый «естественный» способ развития сюжета с момента появления конфликта до развязки связан с последовательным исследованием различных возможностей разрешения проблем протагониста методом проб и ошибок. Нужно двигаться от простых решений к сложным. В драме, как и в жизни, мы сначала пытаемся найти самое легкое решение проблемы. Мы отгоняем мысль о самом неприятном или трудном в надежде, что прибегать к сложному и тяжелому решению не придется. Очень часто первым шагом бывает отрицание наличия проблемы. Следующим часто бывает поиск какого-нибудь влиятельного или значимого человека (мамы, папы, полицейского, судьи, начальника), чтобы он разрешил проблему за нас. Только после того, как простые способы решения проблемы не помогают, нам приходится столкнуться с ней лоб в лоб. В фильме, если все альтернативы исчерпаны и остается самая трудная для протагониста альтернатива, все внимание аудитории концентрируется на разрешении конфликта или-или. Простит ли Дэн брату его беспомощность, а тот, в свою очередь, простит его, или Дэн навсегда потеряет контакт с семьей и теми, кого любит. Сможет ли тайный агент проникнуть в кажущуюся

неприступной крепость, в которой таится ядерное оружие, и уничтожить его, или же всему живому на планете придет конец.

Развитие истории строится из ряда возрастающих по напряженности попыток протагониста разрешить свои затруднения. К примеру, в фильме «К северу через северо-запад» проблема Торнхилла заключается в том, что его приняли за секретного агента. Первой его реакцией становится отрицание того, что он — агент, но ему не верят. Оппоненты пытаются убить его; тогда он обращается в полицию. Когда ему не верят и там, он пытается найти настоящего агента. Проникает в штаб-квартиру ООН и пытается встретиться с настоящим «Лестером Таунсендом», но в результате его обвиняют в убийстве последнего. Теперь ему приходится скрываться и от полиции, но он предпринимает следующую попытку найти настоящего агента. Когда и это не срабатывает и он узнает правду о реальном агенте, то оказывается перед тяжелым выбором: либо удрать, и пусть разбираются другие (включая женщину, в которую он влюбился и которой грозит гибель), либо на самом деле на время стать тайным агентом, спасти ее и справиться с нежданным противником. В момент, когда он оказывается перед выбором, все альтернативные варианты, кроме одного, сами собой исчезают. Это происходит в конце второго акта, и с принятием протагонистом решения возникает «напряжение третьего акта».

Но история на экране — это гораздо больше, чем просто достижение протагонистом своей цели. Хорошая история пишется не ради протагониста и прочих героев. Хорошая история пишется для зрителя. Не только герои на экране чего-то хотят — у зрителя тоже есть желания, касающиеся судьбы главного героя: в этом заключается главное напряжение. Любая сцена, любое разоблачение, затруднение либо препятствие, влияющие на то, чтобы зритель чего-то захотел (или не захотел), скорее всего идеально впишутся в канву повествования в целом, вне зависимости от того предполагается ли участие протагониста в сцене или нет. Нужно использовать любую возможность усилить вовлеченность зрителя, заставить его в буквальном смысле проживать историю, сделать ее более значимой.

Скрытая ирония. Откровение и признание. Эффект неожиданности. Саспенс

Представьте, что вы видите человека, который медленно идет по железнодорожным путям. Ничего особенно драматичного в этом нет; наверняка у него есть причины идти именно здесь. Но если представить, что человек глухой, а за его спиной по рельсам, стремительно приближаясь, движется поезд? Тотчас же ситуация наполняется драматизмом, и нам хочется закричать, чтобы он обернулся. В кинотеатре мы не кричим, чтобы актеры обернулись, но, если мы знаем то, чего не знает один или несколько героев, ситуация приобретает внутренний драматизм, иронию[13].

Чарли Чаплин уверенно идет по высоко натянутому канату в цирке. Он, в отличие от нас, не знает, что страховочный ремень не работает, а мы пребываем в напряжении.

Когда Ромео находит Джульетту в склепе и считает мертвой, мы уже знаем, что на самом деле она жива, и нас охватывает сильное чувство страха и одновременно надежды, когда он намеревается принять яд; куда большее, чем если бы мы не знали, что это летаргия и она вот-вот проснется.

Вспомните сцену из «К северу через северо-запад», в которой Торнхилл садится на автобус и едет к черту на кулички, чтобы встретиться с мифическим Джорджем Капланом. Мы знаем, что никакого Каплана не существует и это подстава. Но Торнхилл не знает. И мы пребываем в напряжении с самого начала, задолго до того, как его впервые атаковали с легкомоторного самолета.

В чрезвычайно наполненной сцене почти в самом конце фильма «Амадей», когда Сальери записывает «Реквием», который Моцарт диктует ему, лежа в буквальном смысле на смертном одре, огромное значение для воздействия сцены имеет то, что мы знаем: Сальери вознамерился уморить Моцарта работой и украсть его лучшее произведение. Не зная этого, мы бы чувствовали к Сальери прямо противоположное: подобно Моцарту, благодарили бы его за помощь.

Постарайтесь представить, что зритель узнает историю Эдипа, не ведая, что царь женится на собственной матери. До этого финального откровения мало что вовлекало зрителя в действие, и оно шокировало бы нас не меньше, чем самого героя. Таким образом, трагедия бы многократно

уменьшилась.

Практически каждый сценарист (как и драматург) пользуется приемом, называемым «скрытая ирония», иногда несколько раз на протяжении истории, иногда с начала и до конца. История, рассказанная в фильме «В джазе только девушки», основана на множественных случаях употребления скрытой иронии — начиная с того, что мы знаем, что Джо и Джерри мужчины, притворяющиеся женщинами, чтобы скрыться от мафии, и заканчивая пониманием, что в какой-то момент Джерри активно пытается помешать зарождающемуся роману Джо (в образе миллионера Джуниора) и Душечки.

Важнейшим вкладом Фрэнка Даниэля в теорию драмы является формулировка концепции драматургических приемов «откровения» и «признания». Момент, когда зритель узнает то, чего не знает по крайней мере один из героев на экране (что и создает скрытую иронию), называется «откровением». Всякий раз, когда зритель сталкивается с таким откровением, рассказчику необходимо создать момент *признания*, когда персонаж узнает то, что уже известно зрителю. Откровение ставит зрителя выше героев сюжета — ведь ему известно то, чего они не знают, — и это рождает чувство сопричастности. Откровение и признание являются сердцем драмы — без них история имела бы скорее повествовательный, нежели драматический, характер. Без использования этих методов при изложении истории зритель низлагается до свидетеля, наблюдающего за последовательностью событий, но не может ничего предвидеть. А ведь именно на возможности предвидения, предвосхищения зрителем неких моментов основан драматический эффект.

Например, возьмем фильм «В джазе только девушки». С момента, когда Джо и Джерри, чтобы спасти свою жизнь, переодеваются в женщин, мы ожидаем их разоблачения. Если бы момента откровения — узнавания зрителем факта, что эти «девочки» на самом деле мужчины, — не было, то зритель ощутил бы такое возмущение или беспокойство, что в конце концов оно испортило впечатление от истории. То же самое, как если бы Эдип так и не узнал, что женился на собственной матери, или Чарли Чаплин не увидел, как близко к ловушке катался в фильме «Новые времена». Представьте, чем бы закончилась «Ромео и Джульетта», не знай мы о том, что Джульетта жива тогда, когда Ромео находит ее «мертвой». Представьте финал фильма «Инопланетянин», где мы не знали бы, что пришелец под аппаратом искусственного дыхания жив.

Часто сценаристу приходится выбирать между двумя приемами — скрытой иронией и эффектом неожиданности, т. е. между тем, выдать ли

зрителю информацию вначале или удивить его позже. Эффект неожиданности может быть весьма драматичен. В знаменитой сцене из «Китайского квартала», в которой Эвелин говорит: «Она моя сестра, моя дочь, моя сестра и моя дочь», — эти слова повергают нас в шок. Если бы мы знали это раньше, не было бы эффекта неожиданности, не было бы драматизма.

Но в другой сцене того же фильма используется скрытая ирония — Джейк непристойно шутит, а Эвелин стоит за его спиной. Мы знаем, что она там стоит, а он нет; фактически, он единственный, кто этого не знает. Именно использование скрытой иронии придает сцене силу.

Хотя использование эффекта неожиданности всегда придает истории драматизм и часто хорошо вплетается в канву повествования, в конечном итоге данный прием менее эффективен, чем саспенс — напряжение, создаваемое через скрытую иронию. Альфред Хичкок, мастер саспенса, приводит знаменитый пример с бомбой под столом. Если о ней не знают ни зритель, ни герои, эффект неожиданности можно будет использовать лишь один раз — когда она взорвется. Если зрителю известно, что там есть бомба, а героям — нет, то аудитория на долгое время будет вовлечена в историю, надеясь, что бомба не сработает, и опасаясь обратного; исключительно на основании того, что зритель знает то, о чем неизвестно героям. Если автор решит использовать эффект неожиданности, все произойдет очень быстро, но, когда в картине присутствует саспенс, зритель будет пристально следить за банальными при другом раскладе деталями, затаив дыхание, ждать, найдут ли герои бомбу или погибнут, так и не найдя. Совершенно ясно, что саспенс куда более действенный прием, и он основан на сообщении зрителю одной или нескольких деталей раньше, чем о них узнает кто-нибудь из героев.

Сцены подготовки и последствий

«Сцены подготовки» событий и «сцены последствий» событий — два драматических приема, концепции которых сформулированы и проанализированы Фрэнком Даниэлем[14]. Такие сцены очень эффективно работают на усиление впечатления зрителя от важнейших, ключевых событий сюжета. Это, пожалуй, единственный тип сцен, в которых автор имеет право не развивать действие, а сделать паузу, чтобы подготовить зрителя к дальнейшему действию или проанализировать прошедшие события. Сцены «подготовки» часто используются, например, в фильмах на военную и спортивную тему, чтобы зритель и часто герой или герои подготовились к последующей большой, драматичной сцене битвы или крупного спортивного события. А сцены последствий — их ставят сразу после больших и важных событий — позволяют персонажу и зрителям «переварить» только что произошедшее. В сценах «до» и «после» крупных событий атмосфера, музыка и аудиовизуальная поэтика обращены большей частью к чувствам зрителя.

В фильме «Амадей», когда молодой священник впервые появляется в сумасшедшем доме, где содержится Сальери, следует сцена подготовки к эпизодам безумия, когда он начнет опрашивать пациента. Знаменитая сцена из фильма «Поющие под дождем», в которой исполняется песня, давшая название фильму, — на самом деле длинная сцена последствий, «подведения итогов», где раскрываются подлинные чувства героя, и мы невольно начинаем сочувствовать ему. После того как Рокки проиграл бой Аполло Криду, он пляшет на ринге, зовя Эдриен: это сцена подведения итогов, которая дает нам почувствовать его триумф, несмотря на то что схватку выиграл соперник. Очень точные по атмосфере фильмы, такие как «Таксист» или вестерн «Красная река», от начала и до конца изобилуют сценами приготовления и последствий.

Еще одним вариантом подготовки событий является «подготовка на контрасте». В подобных сценах зрителя готовят к впечатлениям, противоположным тем, которые оставит следующая за этой драматичная сцена. Перед сценой, в которой зрителя ожидают плохие новости или же неожиданный поворот событий, его могут готовить к тому, что случится что-нибудь хорошее, радостное, сбудутся его надежды. Например, в фильме «Крамер против Крамера» Тед Крамер приходит домой после «одного из пяти лучших дней в своей жизни» и узнает, что жена бросила его, не

предупредив, оставив опеку над сыном. В «Энни Холл», когда Элви и Энни расстаются, Элви идет на свидание с репортершей из «Rolling Stone», и после секса та ему сообщает, что спать с ним «чистой воды кафкианство». Чувствуя себя еще более одиноким, чем тогда, когда у него никого не было, Элви грустит, но в этот момент ему звонит Энни и просит избавить ее от паука в ванной. Вскоре они оказываются в постели и клянутся, что больше никогда не расстанутся.

Неопытные сценаристы часто пренебрегают потенциалом сцен подготовки и последствий, что плохо отражается и на самой истории, и на впечатлении зрителя от нее — зритель может просто «проскочить» важные события сюжета, не сосредоточившись на них. Сцены этих двух типов — прекрасный инструмент удержания зрительского внимания и усиления сопричастности именно там, где это требуется рассказчику. Сюжет сам по себе еще не делает ни истории, ни фильма. Очень часто сюжет не нов и не особенно информативен, однако это вовсе не умаляет ценности фильма, если история хорошо изложена. На самом деле важно именно то, как *изложена* история, что означает: подготовка важных событий и анализ последствий — очень важная составная часть сценария, пусть даже такие сцены и не способствуют непосредственно движению сюжета.

Закладка и обыгрывание закладки

Закладкой называется вброс некоей информации, которую зритель запомнит, причем этот вброс помогает связать последующие сцены с предыдущими. Если такая информация в сюжет заложена, это требует в дальнейшем по крайней мере одной сцены по сюжету, где она обыгрывается[15]. Закладкой может служить реплика, жест героя, его манеры, какой-нибудь предмет, элемент костюма или сочетание вышеперечисленного. Закладок в сюжете может быть довольно много. Обычно ближе к развязке истории закладка находит свое объяснение, когда тот самый жест, предмет и т. д. обретает новое значение. Закладка часто работает как метафора.

Пример использования закладки мы находим в сатирической драме «Мистер Робертс». Действие происходит на корабле, и первым делом в фильме внимание зрителя привлекает пальма в деревянном ящике. На ящике значится: «Собственность капитана. Не трогать». Команда корабля ненавидит эту пальму, что отражает отношение команды к ее владельцу, своему капитану. Робертс, помощник капитана, объясняет это отношение: пальма — награда кораблю как лучшему судну снабжения, доставившему «больше всех зубной пасты и туалетной бумаги, чем любой другой сухогруз», т. е., по сути, символ того, что команда не участвует в реальных боевых действиях[16]. На всем протяжении истории нам не дают забыть ни о пальме, ни о том, как гордится ею капитан-деспот. Нам показывают, как он ее поливает и как ненавидит дерево команда. Наконец, Робертс, в качестве акта протеста, выдергивает пальму из кадки и швыряет за борт. А когда рассерженный капитан пытается выяснить, кто это сделал, Робертс замечает, «уж точно не лейтенант Палвер, у него бы духу не хватило». Очень скоро капитан заводит две маленькие пальмы взамен утраченной. В финале истории, когда становится известно, что Робертс погиб, Палвер отправляет за борт и эти две пальмы и открыто выступает против капитана. В этом символическом жесте Палвер как бы становится на место Робертса, и зритель ликует. Потому, разумеется, что на протяжении всей истории нас тщательно к этому готовили, жест выглядел по-настоящему эффектным, а пальма превращается в метафору[17].

Закладки служат для увеличения степени вовлеченности зрителя в историю — ведь они создают ощущение, что нам известна некая «инсайдерская» информация, нам известны секреты, мы открыли новые

или же нашли скрытые значения в самой ткани повествования. Если зритель потрудился и запомнил некую информацию, в момент, когда она «сыграет», он ощущает удовлетворение от собственных усилий, сцена приобретает очевидную связь с предыдущими сценами, а вся история — дополнительную связность, целостность.

Этот прием используется и куда более прозаически. Например, если закладка — это пистолет, который лежит на прикроватном столике в начале повествования (и мы узнаем об этом пистолете), а в процессе протагонисту становится необходимо спастись или остановить кого-то, от кого исходит смертельная опасность, мы вспоминаем о пистолете и надеемся, что герой тоже о нем вспомнит и сможет до него добраться. Такое использование закладки увеличивает нашу вовлеченность в историю и усиливает эмоции зрителя.

В идеале нужно размещать закладки как можно раньше, а обыгрывать как можно позже. Если мы узнаем, что в кошельке героини сто долларов, а уже в следующей сцене говорится, что для спасения ей необходимо купить билет стоимостью в сто пять долларов, это покажется зрителю слишком простым и наигранным. Если закладку и ее обыгрывание не удается разнести по времени слишком далеко, рекомендуется отвлечь внимание аудитории от закладки путем помещения между ней и ее обыгрыванием драматичной или захватывающей сцены, чтобы, увлекшись, зритель успел подзабыть о ней.

Анонсирование будущих событий и элементы будущего

Одна из важнейших задач сценариста — поддерживать интерес зрителя к развитию событий. Автору нужно, чтобы зрителя беспокоило развитие событий, чтобы он надеялся на то, что случится одно, и боялся, как бы не случилось что-то другое. Описанный выше механизм закладки тоже работает на это, потому что в момент, когда закладка отыгрывается, зритель понимает, что предвкушал это, ждал. Но закладка не говорит о будущем в явном виде, зритель не осознает, чего именно он ждал. Если с момента, когда она подается в первый раз, аудитория ждет, как будет обыграна закладка, значит закладка слишком очевидна, лежит на поверхности.

В противоположность закладке анонсирование и элементы будущего в более явном виде готовят зрителя к событиям, заставляя его помнить о том, что может случиться (но не обязательно случится).

Анонсирование — это намек на некие события, которые могут произойти. Если в самом начале истории мать и дочь отправляются на примерку свадебного платья дочери, а сама дочь — одна из главных героинь истории, то мы подозреваем, что одним из будущих событий станет свадьба. Анонсом может быть любой момент, когда один из главных героев назначает кому-нибудь встречу или же нам сообщают о крайнем сроке, о договоренности. Мы анонсируем будущие события, когда выясняется, что герой находится при смерти или героиня готовится стать матерью, сдает экзамен, переезжает в другой город, отправляется на поиски какого-то человека или Священного Грааля, намеревается что-то приобрести, сделать, увидеть кого-то или куда-то пойти. Основной элемент анонса — демонстрация намерений героя, и если он собирается сделать нечто важное для последующего развития событий истории, зритель начинает этого ожидать. Иногда объявленные будущие события отменяются — дочь порывает с женихом, однако это тоже предполагает некое развитие событий в будущем. В любом случае нам говорят (или показывают), что герои истории ожидают чего-то в будущем, и в результате зритель начинает ждать этого, предвкушать, что и является ключом к тому, чтобы заставить его соучаствовать.

Впервые прием анонсирования элементов будущего как средство изложения истории был описан Фрэнком Даниэлем. Он показал, как

надежды и опасения героев, реальные или воображаемые, заставляют зрителя ждать исхода. Приметы, предсказания, грезы и прогнозы также являются элементами будущего. Если гадалка предрекает героине встречу с высоким красивым брюнетом, то и зритель начнет этого ждать. Может быть, она встретит того, кто будет прямой противоположностью, — не важно, главное, что зритель все равно будет ожидать, что нечто, чего опасается или на что надеется герой, все же случится. Ожидания, предчувствия, обещания, сомнения, планы, предостережения, пророчества, вера и притязания — все это элементы будущего[18].

В фильме «Сокровище Сьерра-Мадре», когда Фред Доббс уверяет партнеров, что заберет только свою долю и ни грамма больше, — это элемент будущего. Он анонсировал свое поведение в будущем, и нам интересно, выполнит ли он обещание. В «Бонни и Клайде», когда банда подбирает на дороге чудесную пару — Юджина и Бельму, это не сразу вызывает вопросы, что же будет дальше. Но, когда Клайд выясняет, что по профессии Юджин гробовщик, он тут же высаживает их у обочины дороги. Нам становится ясно, насколько ему неприятно думать о том, что он смертен. Это легкий, но эффектный намек на то, как могут развиваться события в будущем. В вестерне «Красная река», когда Вэленс, один из людей Грута, и Дансон демонстрируют друг другу умение обращаться с оружием, Грут делает предположение, что вскоре им придется сражаться по-настоящему. Несколько позже сражение происходит, и Вэленс простреливает руку Дансону, чтобы разоружить его. Далее Дансон клянется убить Вэленса. В финале между ними снова происходит схватка. Каждый из вышеперечисленных моментов — анонсированный элемент будущего, и зрителю есть что предвкушать. Но мы не можем знать, как на самом деле повернутся события. В знаменитой сцене из «Энни Холл», когда Энни и Элви болтают о пустяках, умалчивая о чувствах, она говорит, что ее бабушка ненавидит евреев. Нам становится интересно, встретятся ли они снова. В финале сцены Элви все-таки приглашает Энни на свидание, она соглашается, и вскоре они встречаются. В «Шейне» Джоуи спрашивает отца, сможет ли тот побить Шейна в драке? Это тоже анонс на будущее, предсказывающий, что скоро оба героя действительно подерутся.

Хороший рассказчик воспользуется всеми возможностями приоткрыть зрителю дверцу в будущее: дать ему надежду, внушить опасение или заставить предвкушать. Анонсирование используется, когда зрителя нужно подготовить к будущему развитию событий, заставив его на что-то надеяться или чего-то опасаться. Прием действует путем демонстрации намерений героев что-то сделать или пережить.

Элементами будущего являются надежды и страхи героев, вне зависимости от того, ожидают ли они, что те сбудутся, или нет. Оба приема эффективно поддерживают внимание зрителя и заставляют его сопереживать событиям на экране.

Сценарный и поэпизодный планы

Я пишу список сцен — тридцать, сорок, восемьдесят сцен. Не целиком сцены — ключевые слова в количестве пятидесяти штук, и каждое из них должно напомнить мне о сцене, которая движет историю. Так как речь идет о структуре, это крайне важно.

Уильям Голдман

Неопытные сценаристы часто сетуют: «Не могу я составлять план. Иначе откуда возьмутся спонтанность, вдохновение?» Опытный же писатель знает — в любом случае история будет опираться на готовый каркас, план — вне зависимости от того, набросал ли он его на бумаге или же (что гораздо реже) составил его в голове. Начинать писать, не зная общего направления, значит пробираться сквозь дебри, причем шансы, что выберешься, ничтожны. Сценарий, начатый подобным образом, почти всегда выльется в пустую трату энергии и будет брошен задолго до того, как история получит логическое завершение, потому что сценарист запутается вконец. В результате получится масса ненужного материала. Особенно обидно, когда часть материала «хорошо написана», но при этом абсолютно не вписывается в рассказываемую историю.

Для тех редких писателей, которые могут составлять план будущего сценария у себя в голове и помнить все, работа без сценарного плана возможна. Большинство же, включая вполне опытных и талантливых сценаристов, считают написание сценарного плана необходимым: его наличие позволяет критически оценить скелет, прежде чем наращивать на него плоть действия и диалогов. Фактически сама процедура переложения на бумагу выявит те обстоятельства истории, которые не всплыли бы без написания плана. Очевидно, что изменения сделать, а автору их внести в сценарный план, нежели в готовый текст, легче, поскольку если планы изменятся, в этом случае не придется выбрасывать массу созданного материала.

Как только сценарист убедится, что прочный фундамент выстроен, он сосредоточится на более тонких материях вроде создания образов, выстраивания действия и сочинения диалогов. Другими словами, в

реальности наличие написанного плана делает работу более творческой. Теперь не нужно беспокоиться о том, что та или иная сцена не впишется в канву (а где беспокойство, там нет творчества), нет необходимости забивать голову мыслями вроде «а к чему приведет эта сцена» и «в правильном ли направлении движется вот та». Подобные решения как раз и принимаются при составлении сценарного плана[19].

После составления качественного плана остается облечь в плоть героев, определить их специфические поступки и кратковременные мотивации, создать атмосферу и особенные обстоятельства и, разумеется, написать диалоги. Но автор сценария поэтапно будет делать вышеперечисленное для отдельно взятой, конкретной сцены, а не для всего сценария, одного акта или даже эпизода[20]. Один раз придумав свою вселенную, составив краткий план фильма, автор уверенно может сконцентрировать свои творческие способности, воссоздавая вселенную в миниатюре для каждой отдельно взятой сцены.

Самый простой план сценария должен содержать следующие сведения: кто является главным героем и чего он хочет; кто еще является центральными героями и чего хотят они; вчерне список всех основных эпизодов и разделение на акты; формулировки основного конфликта, его кульминации и разрешения.

Многие сценаристы составляют куда более подробный план-конспект[21]. Как только каркас сценария зафиксирован, в него можно добавить деталей, прежде чем начать сочинять. Это относительно легкий способ удержать в уме общее направление истории в процессе обогащения ее деталями и подробностями. План-конспект, где перечислены все сцены, которые автор желает включить в историю, с указанием, кто будет в них участвовать, что будет происходить, где и когда, называется пошаговым или поэпизодным планом[22]. Такой способ сочинения истории позволяет добиться сбалансированности и единства, необходимых для успешного завершения работы над сценарием.

Закончив пошаговое изложение и определившись, куда должна двигаться история, автор приступает к написанию сцен. Этот процесс может идти на удивление быстро. Высокая скорость написания сценария (первого варианта) по пошаговому, поэпизодному плану действительно способствует улучшению качества и единства сценарного материала, поскольку автор не задумывается о необходимости постоянно увязывать сцены между собой и устранять неопределенности, бороться с сомнениями и резко менять план[23].

Однако поэпизодный план не должен рассматриваться как нечто, высеченное из гранита. Это всего лишь план первого варианта сценария и не более того. В процессе его создания автор неизбежно узнает о своих героях больше, по мере того как они «встают на ноги», т. е. начинают взаимодействовать друг с другом в конкретных сценах. По мере углубления и расширения знания сценариста о своих героях, некоторые «шаги» могут нуждаться в изменении и подгонке, однако сам план должен оставаться «картой», ведущей автора в сторону разрешения истории. Поэпизодный план не позволит ему сбиться с пути, поможет свободнее писать отдельные сцены и обеспечит свободу при внесении небольших изменений без отрыва от основной работы над историей.

Достоверность. Неизбежность

Драматический эффект основан на том, что вероятно, а не на том, что осуществимо.

Аристотель

Deus ex machina — латинское выражение, означающее «бог из машины» — так в античности звали это изобретение древних греков. Часто древнегреческая пьеса заканчивалась появлением бога, которого спускали на сценическую площадку на лебедке, после чего он связывал воедино все нити истории. Однако в современной драматургии прием «бог из машины» используется крайне редко, а сценаристы не прибегают к нему вообще, поскольку мы уже не верим в концепцию вмешательства высших сил в дела смертных. Греческие драматурги могли себе позволить распутать все хитросплетения сюжета путем божественного вмешательства, но современному драматургу для разрешения конфликтов необходимо прибегать к более изощренным и достоверным средствам.

Современные эквиваленты описанному приему, конечно, встречаются, но их лучше избегать. Неожиданное появление того, кто наделен силой или властью, сердечный приступ в подходящее время, внезапное вмешательство сторонних сил — все то, что вводит сценарист, не следуя явно из самой истории, дабы способствовать разрешению конфликта, — такого лучше избегать. Зритель легко распознает фальшивую ноту, отказываясь признавать таковой развязку, не вытекающую из обстоятельств истории естественным образом.

Когда в финале фильма кажется, что Бонни и Клайда совершенно неожиданно захватили врасплох и расстреляли, это вовсе не «бог из машины», потому что преследование их шерифом, которого они унизили в начале истории, — неотъемлемая ее часть. Когда в фильме «Эта прекрасная жизнь» Джордж Бейли меняется и с огромной радостью возвращается к семье, хотя ангел является одним из действующих в истории героев, все равно это не относится к приему «бог из машины». В данном случае зритель видел, что перемены произошли внутри самого Джорджа Бейли, хотя ангел — крайне важная и неотъемлемая часть истории. Когда в финале «Китайского квартала» Эвелин убивают, это кажется неизбежным продолжением событий истории, раскрывает натуру

Ноя Кросса и демонстрирует, что Джейк не может противостоять ему и спасти Эвелин. Даже в фильме «Африканская королева», где, кажется, божья воля присутствует постоянно: то в виде дождя, после чего из-за разлива реки судно выносит в озеро, и в самом финале, когда оно, затопленное было, всплывает, — речь не идет о Deus ex machina. Вера и молитва, идея о том, что «Бог помогает тем, кто помогает себе сам», и вера Рози в Чарли и в само судно были частью истории, и все элементы стали результатом того, что в финале произошло именно это, и история именно так выстроена, что мы все верим в такой исход.

Многие истории включают в себя то, что на первый взгляд кажется нереальным событием или артефактом: призраки, летающие автомобили, телепатия, бессмертные или инопланетные существа — список можно продолжать и продолжать. В нашей реальности их нет, однако в хорошо продуманной реальности фильма им самое место. В любой истории, содержащей компонент невероятного, даже если все остальное в ней вполне реалистично, сценарист обязан предусмотреть ключевой момент, когда зритель намеренно отключит недоверие, когда он «поверит» в невероятное, для того чтобы лучше насладиться историей, которую ему рассказывают. Если сценаристу не удастся заинтересовать аудиторию, заставить поверить в невероятное, то все, что будет происходить на экране, покажется зрителю дешевыми трюками.

В любом успешном фильме такого рода — от «Кинг-Конга» до «Звездных войн», от «Назад в будущее» до «Франкенштейна» — сознательный отказ зрителя от претензий касательно недостоверности тщательно выстраивается рассказчиком. Проще всего прибегнуть к лобовому столкновению с предметом недоверия и не пытаться сгладить таковое. Отличный способ этого избежать — сделать так, чтобы один из ключевых героев (чаще всего, главный, но не всегда) озвучил недоверие зрителя. Как только этот герой убеждается в том, что невероятное является правдой, зритель тоже верит в это. В фильме «Назад в будущее» протагонист не сразу верит в машину времени, однако, когда она переносит его во времени, он начинает верить, а вслед за ним и мы. В «Кинг-Конге» гигантский примат уже существует; его нужно только найти. Но к моменту появления главного героя нас тщательно к этому готовят, и к тому же наблюдается сильное сопротивление среди команды, не желающей верить в монстра до тех пор, пока он не оказывается у них перед носом. Иногда, как в случае «Звездных войн», невероятные вещи являются частью повседневной жизни главного героя, так что нам даже не надо использовать прием с недоверием. В данном примере используется

личный опыт зрителя. Нам известно, что компьютеризированные роботы могут ходить, мы видели голографические изображения, знаем, что можно летать в космос и т. д и. т. п., пока, наконец, Люк не садится в машину, которая умеет летать, что принимается нами на веру, поскольку мы уже приняли мир истории и те чудеса, которые в нем случаются. Все примеры из самого начала фильма основаны на том, что о многом мы знаем и начинаем верить, что в мире героев фильма это работает чуть лучше, чем в жизни. Нам даже дают время привыкнуть к мысли о существовании космических существ. Самые первые, которых мы видим, маленькие и носят капюшоны — единственной их странностью являются горящие красным огнем глаза. Но ко времени, когда мы попадаем в бар, где представлены существа самых разных видов, мы уже всему верим и ничему не удивляемся.

Жизненно важным компонентом намеренного отказа зрителя от недоверия является то, что оно должно случиться только один раз. Иными словами, мы подписываемся под тем, что видим, однако то, что мы принимаем, одновременно предполагает фиксацию неких правил. Эти правила вымышленной вселенной должны неукоснительно соблюдаться, иначе зритель уйдет с фильма. Например, если в самом начале мы установили, что автомобили летают, а автобусы нет, то на протяжении истории лучше не показывать летящий автобус, иначе зритель не поверит и откажется от сопричастности. Часто мы чувствуем, что, когда такое случается, сценарист нас «обманывает». Например, в фильме «Назад в будущее» большое внимание уделяется тому, как быстро машина может путешествовать во времени. И одним из «правил» этого нового мира становится скорость. Если в конце фильма во время путешествия машина замрет либо станет двигаться медленнее, чем на скорости, которая, как нас убедили, для этого необходима, мы не поверим ни фильму, ни истории, ни ее создателю.

Другая характерная черта лучших фильмов — достигаемый автором эффект неизбежности. Последовательность событий, запущенная сценаристом, не просто развивается с максимальной достоверностью: зритель начинает верить, что другого пути просто нет. Подобное ощущение неизбежности — движение героев по направлению, отклониться от которого представляется невозможным, — пожалуй, одно из самых больших достижений сценариста.

Неизбежность не следует путать с предсказуемостью. Неизбежность — это ощущение, что происходящие на экране события не могли происходить иначе, тогда как предсказуемость — это возможность

догадаться, что будет происходить дальше. До тех пор, пока остается вероятность двух совершенно достоверных вариантов развития событий и это предотвращает попытки зрителя догадаться, что случится на экране в следующей сцене или как разрешится конфликт, историю нельзя назвать предсказуемой. В то же самое время, если каждый шаг на данном пути представляется вероятным и не видно ни руки бога, ни руки сценариста, течение и исход событий покажутся неизбежными.

Активность. Занятие и действие

Какая разница между активностью и действием? Если вокруг все носятся, а конфликта между героями нет, значит нет и драмы.

Фрэнк Даниэль

Сценарист-новичок часто рассматривает сценарий как череду бесконечных диалогов, а не как план действий. Те, кто не до конца понимает работу сценариста, часто полагают, что его искусство заключается в написании диалогов — разумеется, в комплекте с набором коллизий и местом действия. На самом деле опытный драматург думает о том, что *происходит* в сцене, думает о *действиях* персонажей и о том, что должен *увидеть* зритель. Это и есть сущность драматургии.

В данном контексте активность и действие не взаимозаменяемы. Активность — это все, чем занят персонаж на экране, будь то вязание, разделка рыбы, печатание или заучивание чего-нибудь наизусть (назовем это занятием). Действие же — это активность, в которой есть специфический смысл, активность, которая способствует (или же препятствует) достижению героем цели. Иногда одно и то же занятие при разных обстоятельствах становится то действием, то активностью. Например, в одной сцене герой может резать лук, и это просто будет его активностью на протяжении сцены. В другой же он может резать его нарочно, чтобы расплакаться и вызвать чье-либо сочувствие, и это уже будет действием, поскольку за таким действием стоит цель.

Другой пример — заучивание текста песни. В одной сцене героиня просто повторяет слова понравившейся песни, чтобы заучить их. В другой — проговорить несколько строчек, чтобы предупредить другого героя или добиться его расположения или же набраться смелости, чтобы подготовиться к неприятному моменту, который ей предстоит пережить. Будучи связанными с некой целью, слова обретают значение, которого у них не было. В правильно написанной сцене диалог может быть небольшим по объему, но необходимым и значимым, поскольку за ним стояла цель.

Опытный сценарист способен и диалог написать так, чтобы тот стал не занятием, а действием — в зависимости от намерений героев, в него

вовлеченных.

Самые впечатляющие сцены состоят из действия и минимума диалога, а то и вообще обходятся без него. Значимые занятия должны быть определены (придуманы) до написания диалогов. Целенаправленные действия, когда за движениями героев стоит их эмоциональное состояние и желания, должны быть понятны и продуманы сценаристом до написания диалогов, чтобы создать более эффектные и наполненные смыслом сцены.

Опытный сценарист сначала определяет, чего хочет тот или иной герой и какие действия предпринимает, чтобы создать эффектную сцену. Это распространяется и на краткосрочные цели, и на основную цель героя. Иными словами, сначала нужно определить действия, которые раскроют характер героя и будут способствовать развитию сюжета, а уже затем думать об активности и диалоге, которые будут поддерживать эти действия.

Настоящая активность и подлинные действия — это визуальные приемы, то, что зритель *увидит*, поскольку зрительные переживания и воспоминания куда сильнее слуховых. Степень вражды Монтекки и Капулетти показана дуэлями и уличными перепалками. В «Жаре тела» страсть Рейсина к Мэтти убедительно показана сценой, когда он выбивает окно стулом и пробирается сквозь дыру в ее дом, чтобы заняться с ней любовью. В фильме «Ниночка» преображение главной героини убедительно показано в сцене покупки «декадентской» шляпки, которую она ранее приметила в витрине. Впечатление от действий куда сильнее, чем если бы герои просто озвучили свою ненависть, страсть или перемену, произошедшую с ними.

Примеры такого рода можно приводить бесконечно. Однако мы должны пояснить, что диалоги для подобных сцен необходимо писать лишь после того, как действия четко определены автором. Часто начинающий сценарист чувствует, что герою ничего не нужно, либо не знает, что нужно персонажу в этой сцене. В какой-то конкретный момент герой может действительно ничего не хотеть, но сценарист должен всегда знать, чего хотят его герои, может быть, даже подсознательно.

Только действие оправдывает присутствие персонажа на экране — лишь в этом случае история будет развиваться. Лучше всего решать задачу в таком порядке: сперва найти действие или несколько действий, которые будут формировать сцену и являться шагами к достижению более долгосрочной цели, а потом добавить диалог в том объеме, какой будет необходим в определившихся обстоятельствах. Самые слабые сцены — те, в которых создание драматического эффекта возложено исключительно на диалог.

И наконец, в сюжетах встречаются, конечно, и занятия, которые не ведут к достижению цели, но являются способом раскрытия характера героя. Такие занятия могут быть эффективным средством сделать историю более впечатляющей. Например, в «Китайском квартале», когда Эвелин занимается жутким порезом на носу Джейка, она не преследует особенной цели, кроме как собственно обработать рану, но зато перед нами открывается новая грань ее характера — она способна на нежность, чего раньше мы не замечали. В «Энни Холл», когда Энни и Элви варят лобстера, — это занятие, которое не имеет определенной цели. Однако в том, как они сражаются со здоровенными ракообразными и нежничают друг с другом, раскрываются новые грани их характеров и аспекты отношений, а также демонстрируется их привязанность друг к другу. Само занятие, по сути, бесцельно, однако оно расширяет границы нашего соучастия героям, понимания их жизни и таким образом обогащает саму историю.

Диалоги

Диалоги пишутся потому, что я знаю, что хотят сказать мои герои. Я представляю себе сцену, могу представить, как она будет выглядеть на киноэкране, я пытаюсь представить, что они бы сказали и каким образом, и пишу сообразно их характерам. Отсюда и проистекают диалоги. Думаю, все сценаристы мира работают так же. Потом я переписываю написанное. Потом сокращаю. Потом редактирую до тех пор, пока сцена не станет в точности такой, какой я ее задумал.

Пэдди Чаефски

Большинство людей считает, что сценарий — это только диалоги, а мы — люди, которые пишут дурацкие реплики для симпатичных актеров и хорошеньких актрис. В реальности же самое важное, что делает для фильма сценарист, — он создает его структуру.

Уильям Голдман

Если вам легко даются диалоги, вы можете попасться в ловушку. Вы пишете отличные реплики, которые приятно послушать. Но на самом деле вы ничего не делаете. Диалог должен быть функциональным.

Уолтер Бернстайн

Самый плохой диалог — тот, который объясняет, что происходит на экране.

Том Рикман

Самое удивительное в написании сценариев — то, что сценарист, в отличие от театрального драматурга, слышит, как читают его диалоги, только

тогда, когда уже слишком поздно оценивать, удались они или нет.

Эрнест Леман

В разное время разные авторы писали очень хорошие диалоги; именно за хорошие диалоги мы часто ценим многие фильмы. Престона Стерджесса, а также Билли Уайлдера и Э. Л. Даймонда отличали юмор, легкость и обаяние; Рэймонд Чандлер и многие его подражатели использовали прямые до грубости, но очень содержательные реплики; Вуди Аллен легко узнаваем по нервозному, самоуничижительному юмору, а Ингмар Бергман — по тревожным, но содержательно и эмоционально богатым диалогам. Есть диалоги, построенные на реалистическом «городском» лексиконе Дэвида Мэмета или Мартина Скорсезе и его команды. Для Марио Пьюзо и Фрэнсиса Форда Копполы в трилогии «Крестный отец» характерен «литературный реализм». А еще есть трогательная искренность Фрэнка Капры и тех, кто с ним работал.

Невозможно найти двух сценаристов, которые писали бы одинаковые диалоги, хотя, разумеется, стилистическая разница не всегда так видна, как в вышеперечисленных примерах. Однако некоторые характеристики хороших диалогов вне зависимости от авторства совпадают. Хороший, эффектный диалог проистекает из природы героя, ситуации и конфликта; он раскрывает характер героя и способствует продвижению истории. Герой на экране обычно красноречивее реального человека, даже если природе героя не свойственно красноречие, поскольку хороший диалог в кино должен быть более интенсивен, более насыщен, чем обычная речь. Так называемая живая речь с экрана практически не звучит, хотя автор может создать иллюзию этого; путаность, неумеренность, невнятность и сбивчивость реальной речи вычищается, репликам придается направление и задается ритм. Вдобавок из нее убирается большая часть тривиальных слов, которые мы произносим ежедневно, — они остаются лишь в тех случаях, когда несут смысловую и выразительную нагрузку в сцене.

Написание диалогов — задача весьма непростая. Попробуем просто перечислить требования, которые предъявляются к диалогу:

1. Реплики должны характеризовать говорящего, а возможно, и того, кому они адресованы.

2. Речь должна быть идиоматичной, отражающей индивидуальность героя, однако вписываться в общий стиль сценария.

3. Диалоги должны отражать настроение героя, выражать его эмоции,

раскрывать его внутренний мир.

4. Диалоги призваны раскрывать мотивацию поступков героя или, напротив, скрывать ее.

5. Они должны демонстрировать отношения говорящего с остальными героями.

6. Диалоги должны выполнять соединительную функцию, т. е. связывать предыдущие действия с последующими.

7. Они должны способствовать развитию действия.

8. Иногда реплики содержат важную информацию или экспозицию истории.

9. Диалоги предвосхищают последующие события.

10. Диалоги должны быть просты и понятны зрителю.

Помимо выполнения данных функций хорошие диалоги отличаются следующими характеристиками:

1. Актеры должны легко произносить их, не спотыкаясь и не путаясь. Поэтому следует избегать скороговорок или излишней аллитерации, за исключением той, которой добиваются нарочно (чем, опять же, не следует злоупотреблять).

2. Когда необходимо писать длинные монологи, они должны развиваться по нарастающей, самая основная идея или же самый хлесткий образ должен быть в конце. Самое убедительное место монолога — финал, второе по убедительности — начало. Не следует относить в конец монолога условное предложение либо имя адресата, поскольку это нивелирует эффект.

3. Конкретный образ — тот, который легко может представить себе герой и зритель — всегда лучше абстрактного. Скажем, «гора» — более яркое слово, нежели «величие», слово «ураган» выразительнее «суматохи», а «американские горки» — слово более емкое, нежели «ухаб». Использование в актерских репликах визуальных образов помогает лучше раскрыть характер героев.

Одна из главных проблем неопытного сценариста — слишком длинные диалоги. Избыток диалогов делает сценарий затянутым. Это плохо еще и потому, что зритель постоянно будет «опережать» историю, забегать вперед, поскольку он уже все понял, а герой еще не высказался. Заставлять аудиторию ждать развития истории, чтобы та поспевала за словами, нельзя. Главная причина, по которой новички выдают длинные и утомительные сценарии, — то, что они не научились «сжимать» диалог и решать сразу несколько задач. У них одна часть диалога служит только для характеристики героя, а вторая — только для выдачи необходимой

экспозиции, хотя можно совместить и то и другое. Начинающие сценаристы очень любят писать одно и то же в диалогах и описании сцен. Если автор видит избыточность и совпадения в описании действия и диалогах, ему необходимо сократить диалог, чтобы максимальная нагрузка легла на действия и визуальные образы.

При написании диалога сценарист должен помнить не только о том, что действие должно брать на себя большую часть нагрузки, но и о том, что сами актеры, их внешний облик и голос в момент произнесения текста тоже крайне важны. Одну и ту же реплику можно произнести страстно или равнодушно, выразить в ней подозрение, уважение, надежду, гнев, произнести ее в шутку или всерьез. Опытный актер, направляемый понимающим режиссером, поддержит и усилит то, что хотел сказать сценарист, наполнит реплики собственным пониманием внутренней жизни своего героя. Хороший диалог оставляет актеру место для импровизации. Иными словами, реплики не должны быть категоричными, чтобы не надевать на актера метафорическую смирительную рубашку, а, напротив, предоставлять ему свободу действия.

Диалог — единственная возможность для сценариста, подобно писателю, говорить напрямую со зрителем. Хорошая реплика, меткая фраза, сказанная актером так, как надо, могут произвести на аудиторию сильное впечатление. Слухи о том, что самые известные фразы мирового кинематографа — актерские импровизации, в большинстве случаев — неправда. Куда чаще это реплики из сценария, уцелевшие после съемок и монтажа, и с их помощью сценарист напрямую обращается к зрителю. «Честно говоря, моя дорогая, мне наплевать» или «Я собираюсь сделать ему предложение, от которого он не сможет отказаться» — фрагменты диалога, создавшие яркие и запоминающиеся моменты, имеют одну общую черту: они короткие и очень благозвучные. Они отвечают всем вышеперечисленным требованиям и вдобавок являются иллюстрацией тезиса, что краткость — сестра таланта.

Поскольку диалог — единственная часть сценария, в которой автор обращается непосредственно к зрителю, он может воспользоваться им, чтобы дать волю своему таланту. Ремарки, описания сцен и действий героев прочитают только создатели фильма — актеры, режиссер, оператор, художник и прочие, — поэтому они кратки, ясны, сдержанны и деловиты. В описании сцен приемы художественной литературы не просто возможны, но и необходимы, но окончательное решение о том, насколько это будет использовано, принимается не сценаристом, а режиссером. А для того чтобы выразить себя, сценарист может употребить все возможности

диалога, перечисленные выше, вместив в реплики тонкий юмор, играя темпом, тщательно подбирая слова, задавая ритм и создавая образы — словом, делая все то, что делает поэт в стихах.

Не будет лишним повторить — фильм или сценарий не может долго полагаться на диалоги. В результате вместо героев на экране будут «говорящие головы», и успех фильма полностью станет зависеть от игры актеров. Но даже если их работа будет превосходной, все же лучше дать актерам возможность действовать, изображать, а не просто говорить. В повседневной жизни мы тратим куда как меньше времени на разговоры, чем на все остальное, — точно так же мы не должны слишком полагаться на них, желая рассказать зрителю нашу историю. Часто, четко и ясно обрисовав, что нужно делать актеру, сценарист может уменьшить, а то и свести на нет потребность в диалоге.

Зрительный ряд

Когда пишешь книгу, можешь начать с диалога, потом добавить описание, потом опять диалог, потом описать, во что персонаж одет, и снова диалог. А камера сделает это за мгновение. Р-раз — и все. Камера неумолима. Она вынуждает тебя бежать.

Уильям Голдман

Когда я начинал, я то там, то сям расписывал, что должно быть в кадре, пока не понял, что режиссеры не обращают на эти пометки никакого внимания. Так что теперь я крайне редко делаю это, по особым случаям.

Уолтер Бернстайн

Самое главное — расписать основные сцены. Я пишу сценические ремарки, как писал бы их для театральной пьесы: «Он быстро пересекает комнату, открывает окно и выпрыгивает», не упоминая о том, куда должен быть направлен фокус камеры и что попадет в кадр.

Пэдди Чаефски

Я вижу все. Точно проигрываю сцену в своей голове. И никогда, никогда не пишу только диалог, я всегда мысленно проигрываю всю сцену.

Эрнест Леман

Мы подробно рассмотрели важность сочинения и описания действий героев и создания живых и лаконичных диалогов, однако есть еще один важный аспект сценария — то, что увидит зритель, и как он это увидит. Иными словами, зрительный ряд. Хотя многие режиссеры и некоторые критики воспримут в штыки идею о том, что зрительный ряд фильма начинается на бумаге или, точнее, в голове сценариста, режиссеру либо

придется самому стать сценаристом, либо капитулировать без подсказок, заложенных в тексте. Есть знаменитая история про Фрэнка Капру, великолепного режиссера, который широко известен за неповторимый «стиль Капры». Однажды сценарист вручил ему аккуратно переплетенную папку и сказал: «Сделайте это в вашем неповторимом стиле».

Конечно, неверно говорить, что режиссер не должен принимать участия в разработке зрительного ряда или не способен изобрести таковой. Однако основы того, что увидит зритель на экране, закладывает все же сценарист, а знающий режиссер только заглядывает в сценарий, чтобы найти подсказки для выстраивания той или иной сцены либо визуальных характеристик фильма в целом. На этом этапе полную ответственность за зрительный ряд, как и за прочие аспекты переноса сценария на экран, несет, конечно, режиссер, но у него есть подсказки сценариста.

Это требует от последнего предусмотрительности, знаний и немалой деликатности. Мало что так раздражает режиссера, как указания сценариста касательно крупности кадра, движения камеры или композиции картинки. Умелый сценарист намекнет касательно своих намерений — путем правильного построения ремарок, подбора слов и описания деталей[24].

Например, сценарист пишет: «Мэгги нервно крутит обручальное кольцо, потом снимает его с пальца и кладет в карман». Обручальное кольцо крайне важно, и автор, и режиссер знают, что на общем и даже на среднем плане его будет не видно. У него остается выбор: склейкой перейти на крупный план или же сделать так, чтобы актер двинулся на камеру и зритель увидел важную деталь картинки. То же самое с «Мэгги прячет деньги за поясом и идет открывать дверь» — действие прописано совершенно конкретное, однако у режиссера все еще есть выбор — перемещать камеру, вести ее за актрисой, сделать так, чтобы по мере удаления от камеры силуэт Мэгги съеживался либо, напротив, вырастал при приближении к ней.

Помимо указаний, как показать отдельные моменты и действия с максимальным эффектом, описание зрительного ряда в сценарии задает жанровую принадлежность истории (реализм, фэнтези, готический роман и пр.). К тому же оно определяет мир истории, описывает переходы между сценами или даже изменения внутри одной сцены (от монохромных тонов до многоцветья, от громких звуков до тишины, от многословности до отсутствия диалогов, от лирики до грубости). Кроме всего вышеперечисленного, описание сцены в сценарии должно указывать на изменения темпа и ритма действия.

В общем и целом описание сцены должно включать подробную информацию, отвечающую одному или нескольким пунктам:

1. Место, где происходит сцена.

2. Указания на «мир» истории.

3. Какие герои участвуют в сцене (с указаниями на их внешний облик и физическое состояние).

4. Специфические действия различных героев.

5. Идеи по крупности кадра и движения камеры от одного героя к другому и/или намек на композицию зрительного ряда внутри кадра без детальных указаний режиссеру.

6. Разъяснения, касающиеся стиля рассказываемой истории и стиля отдельных сцен (настоящее сменяется флешбэком[25], реальность — фантазией, грезы — явью).

7. Контраст, переходы между сценами или разными моментами внутри одной сцены.

8. Указания на смены ритма и темпа.

9. Указания касательно освещения, текстуры и цвета.

10. Указания касательно звука — как объективного (производимого тем, что изображается на экране), так и субъективного, используемого для создания драматического эффекта (вроде стука сердца героя в особенно напряженный момент).

11. Указания для художника по костюмам, художника-постановщика, парикмахера, визажиста, монтировщиков декораций и прочих специалистов, создающих зрительный и звуковой ряд.

Драматическая сцена. Вопросы к сцене

Начинать сцену нужно как можно позже. Выбирайте момент, максимально близкий к ее кульминации.

Уильям Голдман

Большинство сцен бывает не по существу. Люди редко действуют и творят напрямую. Боятся. Думаю, большинство людей по жизни стараются приспособиться, но в основе их приспособленчества лежит страх, подавленный гнев или и то и другое. В драматической ситуации все это всплывает на поверхность. И это нелегко показать, но иначе сцена будет недостоверной.

Роберт Таун

Сцена не будет «работать», если ломать героев в угоду сюжету.

Том Рикман

Хорошая сцена — та, которая вливается в повествование естественным образом, без «швов», когда она кажется тем, что неизбежно.

Билл Уитлифф

Каждая сцена сама по себе — одноактная пьеса. Но это не самостоятельная пьеса, она естественным образом связана с предыдущей и последующей сценами, образуя часть более крупной конструкции — сценария. Классическая конструкция предполагает, что в каждой сцене есть «свой» главный герой. В лучших сценах присутствует цель, препятствия, кульминация и разрешение. Стоит заметить, что главный герой сцены и главный герой фильма — не один и тот же человек.

Вместо того чтобы усложнять работу, создавая необходимость

режиссеру или актерам и отыскивать главного героя в каждой сцене, лучше если из сценария совершенно очевиден ответ на вопрос: чья это сцена? Или так: чья потребность (или чья цель) приводит к необходимости возникновения этой сцены? Даже в сценах, где присутствует главный герой истории, вовсе необязательно, что сцена возникла из его потребностей и целей.

В фильме «К северу через северо-запад» первоначальная встреча протагониста, Роджера Торнхилла, и антагониста, Филиппа Вандамма, случается после того, как Торнхилла похищают люди Вандамма. Сцена «принадлежит» Вандамму, когда он старается разоблачить человека, которого считает секретным агентом, притворяющимся нетерпеливым и раздраженным рекламщиком. В фильме «Воспитание Малыша» «торжественный финал» — сцена, в которой почти все основные герои и оба леопарда оказываются в тюрьме, — «принадлежит» шерифу, второстепенному, хоть и запоминающемуся, персонажу, и его желание разобраться во всем до конца и движет сценой. Потому она, собственно, и возникает.

Драматическая сцена описывает один из аспектов, один из эпизодов развивающегося основного конфликта, но не дает его разрешения[26]. Если сцена ведет к полному и абсолютному разрешению, она лишает историю движущей силы, и чтобы вновь запустить ее, придется тратить драгоценное экранное время. Главный герой истории либо приближается к цели, либо, напротив, удаляется от нее: например, в начале сцены он ближе к цели, а в конце — дальше от нее, либо наоборот. Последующая за этой сцена также должна содержать развитие истории в целом и снова позиционировать протагониста касательно его цели. В общем, по мере развития истории переходы от надежды за героя к опасению за него же должны становиться сильнее, отчетливее и делаться более выраженными.

В фильме «Шейн» после потасовки Шейна и Старретта с людьми Райкера в магазинчике городка, когда миссис Старретт их помирила, в нескольких последующих сценах действие истории сдвигается. Мы видим, как Райкер осуществляет подлый план изгнания поселенцев с принадлежащих им земель, а потом узнаем о желании Торрея отомстить Райкеру. Хотя Шейн не присутствует ни в одной из них, эти сцены делают все более зыбкой его решимость сдержать слово и больше не браться за оружие — ведь оно вступило в конфликт с желанием заступиться за фермеров, которые так хорошо его приняли. Позднее, когда люди Райкера убивают Торрея, давление на Шейна усиливается, а следовательно, усиливаются наши надежды и опасения.

Часто стыки между сценами незаметны. Вместо того чтобы написать несколько разных сцен, авторы вплетают крошечные кусочки информации внутрь и вокруг сцен, имеющих другие цели. Например, нам показывают, как герой подслушивает или случайно видит то, что, по мнению прочих героев, он знает. Иногда мы видим спрятанный в кармане плаща пистолет, не заметный второму герою, обручальное кольцо или деньги, необходимые для осуществления цели. Опытный сценарист соединяет эти детали так, что мы не замечаем «швов» на месте соединения по факту параллельных сюжетных линий. Разные линии сплетаются в один континуум, который мы и видим на экране.

Сцены — драматические или комедийные — являются строительными блоками, из которых сооружается сценарий. Сценарист, который не может построить яркую и убедительную последовательность драматических сцен, вряд ли сможет удержать внимание публики, какой бы захватывающей его история ни казалась в кратком изложении.

Как и сюжет в целом, каждая сцена должна отвечать формуле «Некто отчаянно хочет чего-то и сталкивается с трудностями, добиваясь цели». Здесь некто — тот, кому «принадлежит» данная сцена, то, что ему нужно — цель, а трудности — препятствия (часто их несколько). Сцена должна как минимум отвечать на вопросы: с кем, где, когда и что происходит, но чаще всего сцены должны содержать в себе куда больше. Иногда они отвечают и на вопрос «почему?», иногда вводят нового, значимого героя, что требует красноречивой и запоминающейся сцены, иногда сцена содержит скрытую иронию, откровение или знаменует временной переход (реже переход в самой сцене), иногда в сцене имеется анонсирование или элементы будущего, которые намекают, как могут развиваться события в дальнейшем, а иногда одно действие служит лишь для того, чтобы помочь создать другое.

Начиная писать план каждой сцены, необходимо помнить: чья это сцена, чего герой или героиня желают в рамках этой сцены (не путать с целью всей истории), какие препятствия встретят они на своем пути, где и когда это будет происходить и каковы будут основные участники сцены. Писать в сценарном плане что-то более подробное нецелесообразно. Итак, сначала нужно записать сцену вчерне, сделав ее связной, осмысленной, и прикинуть, решает ли она задачи, которые перед ней ставились. Потом, когда настанет время переписывать набело, внимательно ее проанализируйте, задав себя несколько вопросов по поводу этой сцены.

Необходимо задавать следующие вопросы (или по крайней мере большую часть из них):

1. Ясно ли зрителю, чья это сцена и чего хочет герой?

2. В чем конфликт сцены? Относится ли он к одному или нескольким героям, к обстоятельствам или окружению сцены либо это внутренний конфликт?

3. Где и когда происходит сцена? Может ли смена времени или места послужить усилению ее воздействия?

4. Какие герои участвуют в начале сцены, какие появляются в середине и сколько остается в конце?

5. Вводится ли в сцене новый герой фильма? Если да, то дает ли сцена представление о его сущности, делает ли его появление запоминающимся?

6. Где были герои до начала сцены и куда направятся после ее окончания?

7. Сколько времени прошло от предыдущей сцены? Понятно ли будет аудитории, что от предыдущей сцены прошло время? Все ли, даже незначительные переходы во времени в сцене выглядят достоверно?

8. Есть ли переход от предыдущей сцены и будет ли переход к следующей?

9. Является ли она сценой приготовления или сценой последствий? Нужно ли написать такую или такие сцены? Они требуются не всегда.

10. Контрастирует ли данная сцена с предыдущей? Будет ли контрастировать с последующей? Это, опять же, относится не ко всякой сцене.

11. Соответствуют ли действия участников сцены их «сквозным линиям»? Иными словами, остаются ли они в этой сцене верны тому, какие они есть, и тому, что им нужно?

12. Являются ли действия героев ясными и мотивированными? Раскрывают ли они внутреннюю сущность героя, движут ли они историю?

13. Есть ли в сцене скрытая ирония?

14. Соблюдено ли единство действия?

15. Соотносится ли тема сцены с главной темой сюжета?

16. Достаточно ли сложны препятствия? Или чересчур трудны?

17. Кажутся ли события достоверными? Нужно ли в этой сцене создавать у зрителя какие-либо сомнения? Нужно ли здесь развеять какие-либо его сомнения?

18. Если в сцене что-то пойдет так или не так, как герой ожидал, поймет ли это зритель? В какой момент он это поймет? Поймут ли это герои?

19. Соответствуют ли реплики героев характеру произносящего?

20. Выявляется ли внутренняя сущность героев их действиями?

Делается ли это через диалог или действием, реакциями?

21. Используются ли элементы будущего? Необходимы ли они? Тормозит ли сцена действие истории либо ускоряет его?

22. Есть ли в изложении сцены визуальные или текстовые подсказки и предложения для тех, кто будет ее снимать?

23. «Принадлежит» ли сцена излагаемой истории? Нужна ли она в фильме?

О мастерстве сценариста

Писать — значит создавать нечто из ничего.

Роберт Таун

Мир фильма

Я стараюсь не втискивать героев в рамки определенных мест или реальных событий. Тогда ими удобнее управлять. Предпочитаю делать их внутренний мир реалистичным настолько, чтобы они могли сами диктовать мне, куда их поместить во «внешнем мире».

Билл Уитлифф

Мир истории, изложенной в фильме, — уникальное творение, это вариация на тему реального мира, сегодняшнего или существовавшего в какой-либо исторический период. Мир фильма может предстать гиперреалистичным или быть совершенно фантастическим. За исключением сиквелов, не сыщешь двух фильмов с одинаковым миром. Для каждого создается собственная вселенная со своими правилами, ограничениями и основными характеристиками. Это справедливо даже для тех фильмов, действие которых на первый взгляд происходит в одной и той же среде. Например, «Чемпион» и «Рокки» — про профессиональных боксеров, которым есть за что побороться в жестком мире спортивных боев. Оба фильма достаточно непростые, однако если первый — скорее притча с уроками, выводами, моралью; второй же — скорее сказка.

Хорошим способом убедиться в том, что мир каждого фильма специфичен, будет попытаться представить сцену из одного фильма внутри другого. Очень показательно проделать это с фильмами «Очарованные луной» и «Крестный отец». Оба сюжета касаются нескольких поколений итальянских эмигрантов, но любая сцена из одного фильма будет совершенно неуместной в другом. Действие куда более похожих фильмов — «Китайский квартал» и «Двойная страховка» — происходит в Лос-Анджелесе примерно в один и тот же период, в обоих фильмах действуют похожие непростые герои, не стесняющиеся в выражениях, в чем-то очень циничные, но перемести сцену из одного в другой — получится такая же нестыковка. Как бы ни были похожи фильмы, Джейк Гиттес впишется в «Двойную страховку» не лучше, чем Уолтер Нефф в действие «Квартала»; они точно выходцы из параллельных вселенных — собственно, так и есть.

Специфика мира, создаваемого для каждого фильма, проистекает из двух источников: особенностей главного героя (в большинстве случаев) и

природы рассказчика. Понятие о том, что важно, а что не важно в созданном для картины мире, происходит от личности главного героя, его качеств и в конечном итоге его участи. В то же время то, что на уме у рассказчика, то, о чем на самом деле фильм (подробнее об этом в главе «Тема»), также очень сильно влияет на то, каким будет его мир. На чем будет заостряться внимание, что будет «спускаться на тормозах», какие цели, страхи, надежды, обстоятельства, какая реальность и какие иллюзии составляют людей, которыми населен мир истории, — все это придумывает рассказчик. Из личных (а зачастую и непреднамеренных) предубеждений и в результате сознательного выбора, сделанного рассказчиком, меняются размеры, оттенки и внешний облик мира, который видит зритель. Можно посмотреть на это по-другому: сказать, что мир, придуманный автором, по сути своей — составляющая уникального стиля сценариста.

Развитие сюжета во времени. Реальное и экранное время. Эллипсис. Ограничения времени

Старайтесь уместить историю в самые сжатые временн`ые рамки, какие только позволит сюжет.

Ринг Ларднер-мл.

Развитие сюжета во времени в кинодраматургии рассматривают в трех аспектах, вводя следующие понятия: «реальное время», «экранное время» и «ограничения времени». Реальное время — время, за которое на самом деле производится какое-либо действие. Скажем, чемпион мира по бегу пробегает два километра за четыре минуты. Экранное время — время, которое занимает демонстрация этого действия на экране. Скажем, можно показать первые тридцать секунд забега, потом несколько секунд в середине и последние пятнадцать секунд, плюс вклеенные при монтаже кадры с ликующими болельщиками — в общей сложности, минута. Ограничения времени — обозначенный зрителю крайний срок или необходимость закончить действие; например, в гонке это финиш — то, ради чего происходит вся гонка, тот момент, когда она закончится.

Большинство сцен в кинофильмах снимаются в реальном времени, т. е. их продолжительность та же, как если бы действие происходило в жизни. Поскольку в кино мы становимся свидетелями действий, совершаемых людьми в реалистичной ситуации, большинство отклонений от реального течения времени смотрятся диссонансом. Но небольшие временные отрезки вполне реально вырезать без вреда для зрительского восприятия. Такое называется *эллипсисом* — удалением маленьких или больших промежутков времени, которые не повлияют на восприятие сюжета зрителем. Например, вполне реально вырезать кусок, по времени занимающий столько же, сколько требуется человеку, чтобы надеть носки и туфли. Фактически, если не сократить это время, зритель начнет скучать. И наоборот, если над героем нависла опасность быть обнаруженным или пойманным или грядет еще какой-нибудь драматичный поворот сюжета, можно в буквальном смысле продлить, «растянуть» время, которое обычно требуется, чтобы натянуть носки и влезть в туфли. Можно замедлить действие, рассказать историю *со всеми подробностями*.

В финальной сцене фильма «Китайский квартал» мы можем увидеть

пример использования и эллипсиса, и удлинения времени. Когда Эвелин собирается бежать вместе с дочерью, она запрыгивает в машину, слышен рев заведенного мотора, и машина резко трогается с места. Был вырезан — подвергнут эллипсису — небольшой временной отрезок, который потребовался ей, чтобы всунуть ключ и повернуть его. После полицейской перестрелки автомобиль останавливается, ревет клаксон, и остальные герои бросаются к машине. Потом происходит резкая смена плана, нам показывают улицу возле машины, они все еще бегут, и кажется, бежать им еще долго. Это сделано для того, чтобы зритель забеспокоился сильнее и сильнее захотел узнать, что же произошло и когда замолчит ужасный рев клаксона. Подробная проработка события, замедление реального времени направлено на усиление драматического воздействия. Иногда в тех же целях используется замедленная съемка — чтобы продлить переживание особо драматичного момента.

Таким образом, экранное время и реальное время не обязательно совпадают. Многие начинающие сценаристы «застревают» в реальном времени. Их герой встает, пересекает комнату, открывает дверь, запирает ее за собой, садится в машину и поворачивает ключ в замке зажигания.... Всем уже давно стало скучно — если, конечно, эти действия не несут собственного значения или не обозначают конфликта. Упомянутая в начале главы дистанция два километра, пробежать которую в реальности можно за четыре минуты, а описать на экране за минуту — и есть пример разницы между ними, даже в пределах одной сцены. Если сцена соревнований — кульминационная или самая трагическая сцена фильма, то мы вполне можем предпочесть сделать ее в реальном времени — все четыре минуты или около того. Если в сцене гонок кто-то должен победить или проиграть и на этом будет строиться последующее действие, то в эти четыре минуты, если не наполнить их новым действием и смыслом, поддерживать напряженный интерес зрителя крайне сложно. Потому-то и становится необходимым отрезать часть происходящего, одновременно заставляя зрителя думать, что он видел все.

Часто эллипсис совершается при помощи показа параллельного действия — чего-то, что происходит в то же самое время где-то в другом месте. Например, отец бегуна находится на трибуне, и у него случается сердечный приступ. Среди напряжения и волнения соревнований он падает, и мать бегуна отвлекается лишь на секунду и замечает, что он сполз со своего кресла. К тому времени, как она помогает ему подняться, соревнования подошли к финалу — и напряженное внимание зрителей уже приковано к финишной прямой. Аудитория не заметит пропущенного — ей

было на что отвлечься, чтобы поверить в то, что занимающее в реальности четыре минуты действие на экране заняло две. Если мы хотим на экране сварить яйцо вкрутую (что занимает три минуты) за одну минуту, нужно дать зрителю на что-нибудь посмотреть, отвлечь его внимание от таймера и кипящей воды. Герой, который варит яйцо, либо вступает в значимое взаимодействие с другим героем, либо с ним что-то происходит (например, он режет палец, когда рубит луковицу): это помогает зрителю «соединить» реальное время с экранным, *создаст иллюзию* того, что они тождественны.

Большинство самых значительных эллипсисов делается между сценами. В конце одной сцены герой может уезжать из Чикаго в Нью-Йорк, а в следующей — идти по Нью-Йорку. Для опущения временн`ых фрагментов часто используются оптические эффекты — переходы «из затемнения», «в затемнение», используется наложение (микширование) нового изображения на последние кадры предыдущей сцены, можно использовать и другие приемы монтажа, но полагаться на стандартные приемы не всегда лучшее решение. Если вы хотите перейти с одной сцены к другой, опустив солидный временной отрезок, нужно создать, придумать этот переход. Завершить одну сцену в Чикаго и начать следующую в Нью-Йорке — неплохая идея, потому что мы видим начало и конец путешествия. Дать зрителю передышку либо в финале одной сцены, либо в начале другой иногда очень полезно. Секунд десять на экране, а зрителю кажется, что прошел день, неделя или год. Когда герой покидает Чикаго, остальные персонажи могут остаться в кадре и обменяться парой реплик, взглядами, иногда даже допустим комический трюк — гэг. Потом можно перейти к следующей сцене уже в новом месте. Или же несколько секунд потратить на то, чтобы заявить обстановку в том месте, куда прибывает главный герой.

Сценаристу важно помнить о том, что аудитории нужно помочь осознать, что прошло какое-то время: это может быть монтажный переход, сопровождающийся репликами или звуковыми эффектами, переход, основанный на визуальных аналогиях или трансформациях, можно использовать изменения костюмов, реквизита или музыки для переноса действия через эллипсис. Например, герой говорит, что должен найти такого-то и выбить из него «дурь», и уходит. В следующем же кадре мы видим избиение и лицо героя, выражающего удовлетворение содеянным. Или другой герой заявляет, что в жизни не наденет смокинг, а в следующем кадре его примеряет. Еще один способ помочь зрителю воспринять опущенное время — показать начало какого-то действия или процесса, а потом его завершение (см. приведенный ранее пример с соревнованиями и

родителями бегуна). Это может быть сделано очень наглядно. К примеру, герой начинает красить стену в квартире, а затем «через микширование», наложением, перейти к тому, как он завершает ремонт, или же снять его «в затемнение» и потом «из затемнения» уже в процессе завершения работы. Но может, более кинематографичным будет показать соседку, которая морщится, учуяв запах краски, а уже потом показать финал стараний героя.

Ограничения, рамки времени — прием, которым пользуется рассказчик, чтобы позволить аудитории подготовиться к самым напряженным моментам истории, обозначив крайний срок или точное время, когда должно состояться либо завершиться основное событие (см. «Элементы будущего»). Иногда это время обозначается четко (как на таймере бомбы с часовым механизмом, которую пытается обезвредить герой). Порой оно даже выносится в название фильма («Сорок восемь часов», «Семь дней в мае», «Ровно в полдень», «Три дня кондора»). Мы знаем, что все события истории развернутся в указанные временные рамки, и это добавляет истории напряженность и конфликт. Иногда временные рамки устанавливаются в процессе рассказа: крайний срок, момент истины, сражение, спортивные или иные состязания. В «Звездных войнах» повстанцам необходимо уничтожить «Звезду смерти» за икс минут, пока она не уничтожила их родную планету. Во всех фильмах эпопеи «Рокки» действие вращается вокруг «момента истины» — важного поединка. В «Африканской королеве» основная задача героев — добраться до озера, чтобы затопить военный корабль «Луиза», и мы знаем, что, когда они туда доберутся, очень скоро наступит кульминация.

Существуют и такие сюжеты, в которых нет ни естественного крайнего срока, ни временных рамок. Но и в таких ситуациях полезно использовать этот прием в некоторых эпизодах. Скажем, в фильме «Афера» один из эпизодов предполагает, что герой проберется на телеграф, чтобы устроить фальшивое «совещание» с объектом аферы. Предполагается, что начальник телеграфа отлучился пообедать ровно на час — вот этот час и становится временными рамками эпизода. Использование временных рамок — «тикающих часов», как их иногда зовут, — может усилить воздействие сцены или эпизода, сделав их более драматичными и сфокусированными.

Задачи сценариста

Если сценарий плохой, фильм не может быть хорошим.

Эрнест Леман

Легко советовать сценаристу, но нелегко написать сценарий. Иначе откуда берутся плохие фильмы?

Том Рикман

Я считаю, что по сути фильм составляют четыре или пять важных сцен с двумя персонажами. Все остальные сцены — лишь для того, чтобы придать этим важным сценам значимость и мощь. Сценарий для этого и существует. Все существует только для этого.

Роберт Таун

Написание сценария — безусловно, одна из самых трудных и плохо изученных разновидностей сочинительства. Фильм, в который выливается труд сценариста, куда осязаемей и реальнее, чем прозаический текст. Однако процесс трансформации слов, идей и стремлений автора в конечный продукт происходит не напрямую — между автором и аудиторией здесь гораздо больше посредников, нежели в остальных разновидностях литературы. В результате путь сценариста оказывается полным ловушек и препятствий, которые не возникли бы, пиши он эссе, романы или стихи.

Сценарист должен взаимодействовать с режиссером, актерами, художниками по костюмам и гриму, художниками-декораторами, оператором, звукорежиссером, монтажерами, их ассистентами и прочими вовлеченными в процесс кинопроизводства специалистами. В то же время сценарист должен разбираться в психологии зрителя и правилах создания истории для экрана. Наконец, сценарист должен настроиться на нужды, страсти и проблемы своих персонажей. Этих противоречащих друг другу требований к сценаристу настолько много, что по-настоящему

первоклассных сценариев очень мало.

Однако сценаристу есть у кого учиться — мировое драматургическое наследие очень велико. Экранная драматургия напрямую выросла из театральной, адаптировав многие инструменты и приемы театра к новому способу воздействия на зрителя. Если мы рассмотрим успешные пьесы (те, которые пользуются успехом у аудитории многие годы и даже столетия) и сравним их с такими же успешными фильмами, то увидим, что некоторые отличительные особенности совпадают. Способы удержания зрительского интереса у комедий Плавта и Нила Саймона, греческой трагедии и трилогии «Крестный отец», шекспировской драмы и фильма «Пролетая над гнездом кукушки» поразительно схожи. Видимо, существует техника управления вниманием зрителя, она осязаема, и, следовательно, ей можно научиться. Овладение этой техникой не гарантирует создания качественной пьесы или хорошего сценария, однако ее нехватка или сознательное игнорирование в большинстве случаев означает провал.

Задача сценариста выходит далеко за рамки простого написания диалогов. Более того, диалоги могут оказаться наименее проблематичной частью работы. Проблема заключается в целостном видении последовательности событий, включающей не только реплики актеров, но и их действия, окружающую их обстановку и контекст, где разворачиваются события, а также свет, музыку и звуковые эффекты, костюмы, темп и ритм повествования. Но и этого недостаточно — сценарий должен быть изложен достаточно ясно, чтобы режиссер, оператор, звукорежиссер и прочие смогли максимально точно передать на экране то, что намеревался сказать сценарист.

Хотя остальные участники процесса кинопроизводства неизбежно истолкуют придуманные сценаристом слова и историю немного по-своему, первоначальное видение фильма остается прерогативой сценариста. Тот, кто придумывает историю, первым «видит» фильм, пусть даже у себя в голове и на листе бумаги. Сценарист должен четко сознавать, что именно зритель увидит, услышит и, самое важное, — испытает, когда посмотрит фильм. Если сценарист не сможет ясно и четко изложить свои мысли, фильм, в который воплотится сценарий, не сможет воздействовать на зрительскую аудиторию так, как ему хотелось бы.

Можно не сомневаться, что авторы сценариев великих фильмов представляли, как будут актеры двигаться, как говорить, где и когда войдет и выйдет тот или иной персонаж, какой эффект создадут декорации, костюмы и музыка, где должны произойти мельчайшие изменения темпа и ритма, чтобы добиться максимального воздействия. Это не означает, что

сценаристу нужно знать специфику работы звукоинженера, оператора, художника или осветителя во всех подробностях; но сценарист обязан знать, как использовать каждого из этих специалистов с целью добиться максимального сходства готового фильма с той задумкой, которая у него имелась изначально. Это видение должно содержаться в сценарии.

Сценарист фильма вряд ли может претендовать на более точное воплощение замысла, чем театральный драматург. Шекспиру были знакомы актерские неудачи, это ясно видно в том, что Гамлет советовал актерам, он понимал, что возможности театра ограниченны, и это заставило его назвать театр «презренными подмостками». Тем не менее его пьесы дожили до наших дней, и все элементы драматического построения этих пьес сегодня так же эффективны, как и в дни первых постановок. При этом диалоги Шекспира, великолепные сами по себе, являлись лишь одним из слагаемых его успеха.

От завершения работы сценариста до премьеры фильма сценарий проходит столько шагов, что диву даешься, как идея сценариста вообще могла дойти до зрителя в первозданном виде. Тем не менее доходит — главным образом потому, что квалифицированный и талантливый сценарист может представить процесс кинопроизводства от начала до конца, поскольку общается со всеми участниками производственного процесса. Но главное, он уже заложил в своем тексте, *что* именно и *в какой момент* сообщить зрителю, чтобы воздействие пьесы стало максимальным.

Одни элементы инструментария драматурга древние, как сам театр, другие же — относительно новые и появились уже в кинематографе.

Переписывание

Я верю в переписывание. Но не просто в переписывание, а в обдумывание заново, новый взгляд и новый подход.

Том Рикман

После переделок все равно остаются сцены, которые не работают. Самые сложные сцены в сценарии могут быть сложными не потому, что кто-то ленился и не справился с ними до тебя. Они объективно сложные. Так что именно их и надо переделывать.

Роберт Таун

Писать — значит переписывать. Иногда, когда фильм уже готов, думаешь: эх, еще бы раз переписать.

Уолтер Бернстайн

Ни одна дискуссия о сценарном мастерстве не может быть завершена без упоминания о переписывании. Вне зависимости от того, включены ли в этот процесс авторы предыдущих версий, процесс переписывания сценария не прекращается до выхода фильма в прокат. Иногда фильмы перевыпускаются с включением материала, вырезанного при первоначальном релизе. Однако для практических целей нужно понимать, что работа над сценарием продолжается в ходе съемок и монтажа и заканчивается первым релизом, который видит публика.

Чаще всего участие сценариста в переписывании заканчивается, когда начинаются съемки. Но иногда автору приходится вечером переписывать то, что будет сниматься завтра, и это, конечно, не самый желательный вариант. Иногда сценариста привлекают на стадии монтажа, чтобы он дописал дополнительные диалоги, которые можно будет вставить в фильм, или текст для закадрового озвучивания, или, если позволит бюджет, просят дописать или переписать еще несколько сцен, которые будут досняты или пересняты. Где бы ни заканчивалось вмешательство сценариста в процесс,

ясно одно: переписывать приходится изрядно. Тот, кто запускает в производство первый вариант сценария, либо дилетант, либо ему повезло нанять настоящего гения сценарного мастерства.

Уважаемый писатель Пэт Конрой, чьи романы часто экранизировались («Великий Сантини», «Повелители дисциплины» и «Конрак») попробовал себя в роли сценариста, попытавшись адаптировать для кино собственный роман «Повелитель приливов» (в соавторстве с Бекки Джонстон). Вот что он вспоминает об этом опыте:

> Создание сценария — одна из самых сложных работ, которую только можно представить. Ошибки сразу видны. В книге я могу в каком-то параграфе ошибиться, обмануть читателя. Могу быть многословным, а потом могу парой фраз сделать так, чтобы слабая сцена заиграла вновь. В кино так нельзя. Там все сразу видно. Это все равно, что дать ноты от одной песни, а стихи — от другой и сказать: сделай так, чтобы это все работало вместе.

Невозможно ожидать от человека, который начал заниматься таким сложным делом, как сценарная работа, чтобы он не наделал поначалу ошибок. Начинающий сценарист, который ожидает, что его первые сценарии потребуют минимального переписывания или же не будут нуждаться в нем вовсе, обрекает себя на разочарование и неудачу. Куда лучше относиться к сценарию как к проекту, который еще можно улучшить. При написании первого варианта сценария автор испытывает радость творчества вне зависимости от того, насколько строго он придерживался плана. К моменту, когда внизу последней страницы написано слово «КОНЕЦ», первые страницы после заголовка совершенно точно не кажутся удачными. Хотя бы потому, что, пока автор дошел до конца, он сам успел многое узнать о своих героях, об истории в целом и о собственных намерениях.

Как и герои фильма, автор сам не всегда точно знает, чего он хочет и ищет, но это вовсе не означает, что ему ничего не нужно. Остается надежда на то, что после создания первого варианта это станет более понятным. Так что самая очевидная причина для переписывания хотя бы первой половины сценария — соотнести ее со второй. Всегда есть откровенно ненужные, неработающие сцены, которые можно и нужно вырезать. Нужно задать к каждой сцене все вопросы, перечисленные в главе «Драматическая сцена», выяснить, что в них не так, и, возможно, почти все

сцены переписать.

Но все это — лишь верхушка айсберга по имени «переписывание». Как только первый вариант исправлен, все в нем приведено в соответствие и даже закладки и элементы будущего деликатно вплетены в ткань повествования, наступает момент, которого боятся все сценаристы: когда сценарий отдается на читку. Та «очевидность», о которой пишет Конрой, лучше всего проявляется именно на данном этапе. Переживая, пока кто-то другой читает то, над чем ты столько трудился, самое разумное — готовиться к переписыванию и говорить себе: «Я могу сделать сценарий лучше. Верните-ка его мне и дайте еще немного времени». Нельзя не думать о том, что вы получите обратную связь; это не облегчит вам жизнь. Лучше наоборот: как можно раньше примите реакцию первых читателей и приступайте к переписыванию.

Это вовсе не означает, что надо исправлять все, против чего появились возражения, чего не поняли либо чему не поверили. Обратная связь определила потенциальную проблему, но вы сами должны установить — на самом ли деле эту проблему надо устранить. Если практически все первые читатели обратили внимание на одно и то же, ответ очевиден: устранять и исправлять надо. Иногда переписывание заключается всего лишь в латании мелких недочетов. А порой — это необходимые изменения, с которыми труднее всего смириться, — вся история или большая ее часть должна быть пересмотрена до основания. Не стоит опускать руки и бросаться строить новый дом лишь потому, что старый нуждается в ремонте. Забрасывать работу, мысли и душу, вложенные в придуманную вами историю и ее первую версию, тоже не стоит.

Куда лучше внимательно присмотреться к конструкции дома, найти, где фундамент прочен, а где нет, где каркас здания крепок, а где слаб или его нет вовсе. Подумайте о наборе инструментов, рассмотренных выше, найдите недостающий элемент (или несколько) или те, что прописаны недостаточно четко или ясно. Займитесь исправлением недостатков, как если бы сами решили внести эти изменения в первый вариант. Когда фундамент и каркас закреплены, изучите сцены, чтобы понять, какие из них не подходят, нужно ли писать новые или редактировать существующие. Иногда процесс приходится запускать не единожды, но в основе всего лежит надежда, что с каждым последующим вариантом сценарий становится лучше.

В то же время надо помнить, что сценарий можно «переписывать до смерти», исказив до неузнаваемости и погубив спонтанность и жизненность, которые присутствовали, когда придуманная история была

моложе, сценарист еще не выдохся и не растерял энтузиазма. Так что абсолютно необходимо соблюсти баланс и переписать сценарий в той мере, в какой он того требует, и не больше. Когда продюсер, режиссер и актеры начнут вкладывать в проект фильма свои деньги, идеи и сердце, начнется новый виток в процессе переписывания сценария — но это уже тема отдельной дискуссии. Цель данной книги — помочь вам найти способ получения удовлетворительного результата собственными усилиями, достичь того предела, когда третий, четвертый или пятый вариант даст вам то самое чувство завершенности (читай «катарсиса»), которое вы пытаетесь подарить зрителю.

Сцена и экран

Отличие театра от кино очевидно. Есть сцена, есть занавес, есть зритель, который сидит совсем рядом и понимает: это — театр. Он готов принять все театральные условности. Это другое искусство, возможно, совсем другое. У кино гораздо больше возможностей, и поэтому оно гораздо сложнее.

Пэдди Чаефски

Творческий процесс в кинодраматургии и театральной драматургии мало чем отличается, не считая того, что кино будет показано на экране.

Эрнест Леман

Хотя экранная драматургия (как искусство и практика написания пьес для кино и телевидения) многим обязана истории становления и развития театра, это две разные формы. Объяснять, чем различаются кино и телевидение, — все равно что пытаться объяснить разницу между кошкой и собакой; и та и другая — млекопитающие, обе ходят на четырех лапах, и у той и у другой есть хвост, шерсть, уши и морда. Но даже на самый первый взгляд разница между ними заметна. Большинство людей сразу определят, написан ли текст для экрана или для сцены. Разница видна при первом взгляде на текст, и заключается она в формате текста. Хотя это самая незначительная разница из всех возможных, она, на самом деле, иллюстрирует важнейшее различие. В театральной пьесе основная масса текста сосредоточена в репликах действующих лиц; в киносценарии же текст равномерно распределен между диалогами и ремарками — описанием сцены и действий персонажей, а также зрительного ряда — того, что увидят на экране. Рискну чрезмерно упростить две сложнейшие сущности во имя иллюстрации своих слов, скажу так: основной «груз» изложения истории в пьесе ложится на реплики действующих лиц, а в сценарии (как и в снятом по нему фильме) — на действия героев. При этом необходимо подчеркнуть, что действия героев фильма с точки зрения восприятия зрителем куда более важны, нежели диалоги. Рассмотрим подробнее сильные и слабые стороны театра и кино.

В театре зритель видит, как взаимодействуют друг с другом живые, осязаемые, из плоти и крови люди. В кино — картинку того, как взаимодействуют друг с другом актеры. Ясно, что в первом случае установление эмоциональной связи между исполнителем и зрителем куда вероятнее, чем во втором. Хороший актер на сцене способен создать атмосферу, заставить аудиторию сопереживать себе, что невозможно в кино. Актер на сцене может заставить зрителей почувствовать собственные переживания так, как это недоступно актерам на экране. Это преимущество сценического действа и недостаток кино.

Однако за способность устанавливать контакт со зрителем в режиме реального времени театру приходится платить. У автора театральной пьесы куда меньше простора для того, чтобы показать зрителю все многообразие действий или предложить что-нибудь неожиданное, или передать мелкие детали. В театре свои способы добиваться концентрирования интереса публики, но ни один из них не обладает возможностями кинокадра, который не дает зрителю выбора и не позволяет отвлекаться. В театре труднее изменять место и время действия. Разумеется, это делается, но результат все равно не сравнится с возможностями кинематографа, где действие может переместиться в другую часть города, страны или мира и вернуться обратно за то время, за какое в театре даже декорации сменить не успеют. В театре действие всегда происходит в одном месте в течение достаточно длительного промежутка времени. Как только первые сценаристы и режиссеры кинофильмов дали камере свободу от театральных условностей, в кино все изменилось.

Итак, театр, имея в преимуществах эмоции в режиме реального времени и возможность установления контакта между актером и зрителем, ограничен тем, что любые изменения времени и места действия чрезвычайно трудоемки. Кино же, необычайно свободное в плане смены времени и места действия, не может обеспечить такого контакта между исполнителями ролей и аудиторией.

Поэтому игра киноактера — принципиально иной вид искусства, с меньшим набором требований к исполнителю, нежели в театре; к тому же для игры киноактеров создается дополнительное препятствие в виде дистанции со зрительской аудиторией. Конечно, камера может справиться и с этим, приблизив киноактера к зрителю куда сильнее, чем театральный зритель может приблизиться к сцене. Но поскольку камера усиливает и самый незначительный жест, то, что на сцене кажется весьма реалистичным, на экране может показаться «чрезмерным». И несмотря на то что камера способна показать зрителю киноактера «изнутри»,

«принимая участие» в актерской игре, она все равно не способна устранить пропасть между живым представлением и записанной на пленку игрой актеров.

Хороший сценарист пишет так, чтобы в полной мере использовать все достоинства кинематографа и максимально обойти его недостатки, точно так, как хороший драматург станет делать то же для сцены. В итоге это трансформируется в различные способы передачи истории в пьесе и киносценарии, различные способы вовлечения аудитории. Драматург может позволить актеру произносить пространные речи и дает достаточно времени, чтобы тот мог в полной мере раскрыть перед зрителем свое дарование. Сценаристу же необходимо предложить актерам больше действий, которые помогут раскрыть характер героев, их потребности и желания и вызвать тот спектр эмоций, какой нужно. В то же время сценаристу необходимо уметь пользоваться предоставляемыми кинематографом преимуществами: в частности, возможностью заставить зрителя видеть лишь то, что нужно ему, рассказчику, и с легкостью менять место и время действия. Несмотря на то что практически все, что возможно на сцене, можно воспроизвести и на экране, и даже учитывая, что между кино и театром много общего, по сути своей, это разные «животные», как и кошка с собакой — сколько бы ни было у них общего, они абсолютно разные.

Адаптация

Часто оказывается, что по самым лучшим книгам снимаются далеко не лучшие фильмы. Думать, что чем лучше книга, тем лучше выйдет фильм — ошибочно.

Уолтер Бернстайн

Кинематограф может с удивительной легкостью делать то, чего не могут книги. У кино есть потрясающее для рассказчика преимущество: можно показать объекты, их вид и масштабы. Это две абсолютно разные формы. Единственное сходство — и там, и там есть диалоги. Во всем остальном подход к описанию одной и той же сцены в кино и в книге совершенно различный.

Уильям Голдман

История для фильма может быть адаптирована из разных источников. Пьесы, романы, рассказы, реальные события, даже песни и стихи могут лечь в основу сюжета фильма. На первый взгляд кажется, что адаптировать куда легче, чем придумывать историю с нуля. Однако переделка для кино истории из другого источника обычно требует куда большего мастерства и понимания специфики кинематографа как средства передачи информации[27]. Крайне редко истории, сочиненные в другой форме или же случившиеся в реальности, могут быть трансформированы в киносценарий легко и без проблем. Нам знаком термин «драматическая условность», который происходит из потребности изменять, упрощать, сжимать или сокращать материал для усиления драматичности. И, конечно, все мы испытывали подобное: порой смотришь фильм, основанный на запомнившихся нам реальных событиях, и думаешь: все ведь было совсем не так!

Такие расхождения не всегда происходят из-за некомпетентности сценариста; иной раз только при помощи такого допущения можно решить драматургические проблемы. Биография реального человека, человеческая жизнь редко делится на три акта. Романы обычно длинны и перенасыщены

событиями, бедны визуально или же слишком обращены к внутреннему миру героев. Пьесы изначально учитывают ограниченные возможности драматического театра и при переделке в фильм должны стать более кинематографичными, чтобы можно было использовать камеру в качестве повествовательного средства, выходящего за рамки театральных декораций, для полномасштабного выражения действий персонажей, лишь подразумеваемых пьесой. Рассказы часто не имеют полноценного первого акта, иногда в них попросту маловато материала, и, опять же, они могут быть слишком обращены во внутренний мир персонажей или же бедны визуально. Стихотворения и песни чересчур схематичны и лаконичны, чтобы дать сценаристу больше, чем просто творческий импульс.

В тот момент, когда сценарист приступает к адаптации того или иного источника для кинематографа, он задается вопросом: насколько близко к источнику *можно* и *д`олжно* рассказывать историю? Иногда самые точные адаптации превращаются в самые худшие фильмы, поскольку исходный материал не был предназначен для кинематографа вне зависимости от силы воздействия в своей исходной форме. Драматическое произведение само по себе, а в особенности — то, которое делается специально для киноэкрана, требует сжатия и интенсификации. На этот счет есть старый афоризм: «Проза — это сплетня, драматургия — это скандал». По сути, это одно и то же, однако скандал воздействует куда сильнее и распространяется со скоростью лесного пожара, тогда как сплетня может расползаться медленно и долго. События, описываемые в романе или происходившие на самом деле, могут тянуться месяцами и даже годами, но в фильме будут смотреться куда лучше, если произойдут в один день. Однако, столкнувшись с придуманной или случившейся в реальности историей, автор испытывает естественное побуждение изложить все «как было», ценой снижения драматизма истории. Адаптировать — значит постоянно балансировать между верностью первоисточнику и тяготением к драме (и особенно экранной драме), к сжатию и интенсификации. Что само по себе чрезвычайно трудно.

Для сценариста-новичка адаптация может оказаться скорее неразрешимой проблемой, нежели удачным началом карьеры. Однако сценаристу с опытом может понравиться искать способы решения такой нелегкой задачи — он знает, что и где искать, какую часть исходного материала оставить нетронутой и как изменить прочие части, чтобы драма смотрелась на киноэкране. Опытный сценарист будет вычленять основные события, искать их подоплеку, находить пути соединения несоединимых элементов с тем, чтобы они вписались в новую историю, не утратив духа

оригинала.

Другой трудностью адаптации является переложение авторской интонации литературного произведения. В кинематографе нет точного эквивалента понятиям «повествователь» или «рассказчик», вне зависимости от того написана ли история от первого или от третьего лица, однако в лучших литературных произведениях общение автора и читателя тет-а-тет является едва ли не самым интересным элементом повествования. Автор книги может делать отступления философского, психологического и личного толка, углубляться в страноведческие аспекты или использовать игру слов или тонкую языковую вязь, что в чистом виде на экране передать невозможно. Авторская интонация может поставить в тупик и самого компетентного сценариста — именно по той причине, по какой книги занимают читателя: автор книги задействует воображение читателя так, как этого не могут создатели фильма. Все, что показано на экране, для зрителя является «реальностью»: актеры являются героями, места и события кажутся реальными настолько, насколько их удалось изобразить таковыми создателям фильма. Читатель же создает образы людей, мест и событий в своем воображении и восторгается лирическими отступлениями и размышлениями автора. Подобная игра воображения и неторопливое знакомство читателя с мыслями и познаниями автора невозможны в фильме, поскольку там мысли авторов выражены визуально, а при чтении книги читатель воспроизводит их при помощи собственного воображения.

Начинающему сценаристу хочется посоветовать прежде освоить приемы сценарного мастерства, сочиняя собственную историю, которую легко можно будет изменить, развить и сделать убедительной для наибольшего драматического воздействия. Как только сценарист достигнет определенного мастерства в пользовании приемами, приведенными в этой книге, адаптация может стать интересным опытом и достойным испытанием для его навыков и талантов.

Кто создает фильм

Фильм делают все вместе. Собираются вместе и делают.

Уильям Голдман

Скажу вам как писатель — нет более важного человека на съемочной площадке, чем режиссер. Но фильм всегда является результатом совместной работы. Я убежден, что понятие «создатель фильма» придумали критики, чтобы легче было кому-то конкретному приписать заслуги или возложить на него вину. Это упрощенческий подход, имеющий мало общего с действительностью.

Роберт Таун

Фильм — это всегда совместное творение.

Билл Уитлифф

Кто является истинным создателем фильма? Теоретики кино и зрители любят поспорить на эту тему. Популярное убеждение, начало которому положил Франсуа Трюффо в своей статье, опубликованной в журнале Cahiers du Cinema и привнесенное в Америку кинокритиком Эндрю Сэррисом, предполагает, что режиссер, и только он, является создателем фильма, т. е., по сути, делает *авторское* кино[28]. История кинематографа знает мастеров, проявивших себя именно в качестве авторов своих фильмов. Их работы характеризует особая гармоничность, что свидетельствует о мастерстве их создателей. Это такие режиссеры, как Дэвид Уорк Гриффит, Билли Уайлдер, Альфред Хичкок, Ингмар Бергман, Франсуа Трюффо и Вуди Аллен. Но необходимо заметить, что Бергман, Уайлдер, Трюффо и Аллен являлись соавторами сценариев большинства своих фильмов, а Хичкок всегда очень тесно сотрудничал с авторами сценариев своих фильмов, хотя в титрах это никак не отражалось.

Режиссеры, одновременно и авторы сценария или тесно сотрудничающие со своими сценаристами, делают лишь незначительную

часть фильмов. А кто же является «автором» оставшихся? Их создает команда — в первую очередь, автор сценария и режиссер, но еще продюсер, оператор, художник, актеры и другие участники процесса создания фильма. Очевидно, что режиссер — важный участник команды, но без сценария, актеров, камеры, звука, декораций и костюмов — всего производственного процесса — он беспомощен. При внимательном рассмотрении обнаруживается, что из фильма в фильм одного и того же режиссера часто кочуют и сценарист, и оператор, и композитор, и художник — даже у тех режиссеров, которых я перечислил выше. Где заканчивается работа всех остальных и начинается непосредственно труд режиссера? Хотя режиссер, без сомнения, главный в команде, когда начинается съемка, но без сценариста никакой съемки не начнется, без помощи остальных режиссер также ничего не снимет.

Другими словами, вопрос «авторства» фильма видится крайне неоднозначным. Взаимозависимость людей в съемочной группе, которые обеспечивают процесс, снимают и монтируют фильм слишком велика, чтобы назвать создателем фильма кого-то одного. В то же время некоторые фильмы носят четкий отпечаток личности своего создателя, чаще всего режиссера, но иногда и сценариста, оператора, и — гораздо чаще, чем согласились бы признаться большинство апологетов теории «авторского кинематографа» — того, кто исполнил в них главную роль. Начиная с фильмов с Мэй Уэст, фильмов о Джеймсе Бонде и вестернов Клинта Иствуда, многие фильмы носят четкий отпечаток того, кто играет в них перед камерой. Однако в подавляющем большинстве фильмы создаются командой, а не кем-то одним. И разнообразие, глубина и яркость того, что происходит на экране, тем больше, чем больше творческих сил отдаст фильму каждый из участников небольшой команды.

Отношения сценариста с командой

По-простому, для создания фильма необходимы семь человек, и если вы хотите снять действительно хороший фильм, то все семеро должны сделать для этого все возможное. Это без какого-либо ранжира режиссер, продюсер, актеры, оператор, художник, монтажер и, разумеется, сценарист. Иногда необходим композитор — абсолютно необходим.

Уильям Голдман

Если каждый хорошо сделает свое дело, то в каком-то смысле их совместные усилия объединятся. Можно звать сценариста сценаристом, актеров — актерами, режиссера — режиссером. Но если они на самом деле работают в команде, то, хотя каждый и делает свою работу, их усилия сливаются в одно.

Роберт Таун

Среди кинозрителей, некоторых кинокритиков и довольно многочисленной группы деятелей киноиндустрии наметилась ужасающая тенденция — считать, что работа сценариста отдельно, а остальной кинопроцесс отдельно — как будто сценарий не является его частью. Это заблуждение закрепилось в головах у огромного количества людей, пишущих сценарии: они убеждены, что для создания хорошего сценария ничего особенного знать не надо. Хорошими сценаристами становились и драматурги, и романисты, и журналисты, и актеры, и даже официанты и домохозяйки, что вовсе не означает, будто навыками и умениями сценарного мастерства их снабдила предыдущая профессия. Учился ли автор будущего сценария в киношколе либо его наняли в качестве сценариста из-за того, чем он занимался до этого (писал романы или играл), он должен постичь основы кинопроцесса. Тот, кто начинает писать сценарий, не имея представления, как делается кино, каковы нужды, ограничения и сильные стороны кинематографа как искусства и средства передачи информации, чем занимаются остальные занятые в процессе специалисты и как с ними взаимодействовать, не сможет овладеть

тонкостями сценарного мастерства.

Чтобы написать симфонию, не нужно уметь играть на гобое, но классический композитор обязан знать сильные и слабые стороны этого инструмента, а также фагота, виолончели, скрипки и прочих инструментов, составляющих оркестр. Архитектор тоже не обязан уметь заливать бетонный фундамент или строить двускатную крышу, однако ремесло хорошего архитектора предполагает знание того, что возможно, а что нет с точки зрения инженера: он должен знать правила применения и слабости различных технологий, применяемых при строительстве зданий. То же справедливо и в отношении талантливого сценариста: он обязан взаимодействовать с режиссером, продюсером, актерами, художниками, композитором, оператором, звукооператором, режиссером монтажа и звукорежиссером, и не только. Чтобы преуспеть в сценарном мастерстве, нужно не просто уметь хорошо рассказать историю, но донести ее до большой группы профессионалов, каждый из которых вносит свой вклад в то, каким будет фильм.

Поскольку кинематограф делается не одним человеком, правильные отношения в коллективе являются залогом успешной работы. Самое важное взаимодействие у сценариста происходит с тремя участниками кинопроцесса: продюсером, режиссером и актерами. Прочие немаловажные и многочисленные участники используют сценарий как справочный материал и отправную точку для своей работы, но взаимоотношения с первыми тремя требуют от автора сценария особенных навыков коммуникации.

Продюсер будет задавать множество вопросов. Кто захочет смотреть этот фильм? Есть ли похожие фильмы среди недавно или относительно недавно вышедших? Кто захотел бы сыграть главные роли? Во сколько обойдутся съемки? На самом деле вопросов гораздо больше, но даже перечисленные дают представление о том, что творится в голове продюсера, когда он читает сценарий. Сценаристу не стоит пытаться искать ответы на эти вопросы — не стоит, к примеру, предлагать свои кандидатуры на роли, но однозначно стоит учитывать, что по прочтении сценария продюсер непременно станет задаваться подобными вопросами. Например, невозможно, да и не стоит пытаться, предсказать, что станет хитом через год (в большинстве случаев через два), когда фильм выйдет на экраны. Вместо этого он должен придумать историю, которая сама просится стать фильмом: доверяйте собственному разуму, и зритель найдется.

Отношения между сценаристом и режиссером настолько

принципиальны, что многие пытаются совмещать эти роли — и некоторым это очень хорошо удается. Только два человека из всех вовлеченных в кинопроцесс рассматривают фильм примерно одинаково — а именно режиссер и сценарист: им важен фильм в целом, важно рассказать зрителю историю, им важно, как переживет зритель эту историю и как на нее отреагирует; и оба надеются на то, что все будет так, как они это видят. Продюсер тоже рассматривает картину как целое — с самых ранних стадий разработки и до выхода на экран, — но его видение картины в дополнение к перечисленному связано с чисто практическими факторами процесса кинопроизводства: бюджетом, расписанием съемок, поиском натуры и т. п. Сценарист и режиссер — самые важные потенциальные союзники, поскольку оба имеют дело с хитросплетениями и тканью повествования, с тем, из чего состоит история. Если, как часто говорят, «оба делают одинаковый фильм», если обоюдное видение картины совпадает — их сотрудничество усилит результат работы друг друга. Потому-то сценарист и режиссер должны работать вместе еще до начала съемок, обсуждая сценарий так, чтобы оба видели одинаковую историю, изложенную одним и тем же способом.

Взаимоотношения сценариста с актерами намного важнее, чем принято считать, — они не обязательно находятся в тесном сотрудничестве, но для автора достигнуть с актером общности взглядов на материал очень важно. Важнейшая часть работы сценариста — описание и изучение героев: выбрать героев или придумать их, выяснить, чего они хотят, на что надеются, чего боятся, ради чего живут. Но тот же самый процесс осуществляют и актеры, погружаясь во внутренний мир своего героя куда глубже, чем это отразится на экране. Сценарист должен проделать эту работу со всеми важными персонажами, а актер — только с одним. В итоге часто актеру (особенно хорошему) удается намного лучше прочувствовать своего героя, принять его ближе к сердцу, нежели сценаристу, поскольку последний должен делить свое внимание и энергию на много частей. Потому-то частенько тот или иной герой «принадлежит» сыгравшему его актеру в большей степени, чем придумавшему его сценаристу. Обратная связь с актером, который сжился со своим героем, может оказаться неоценимой для сценариста, а также стать поводом для внесения изменений в сценарий до и даже в процессе съемок. К сожалению, такая роскошь не всегда позволительна, тем не менее всегда должна быть предусмотрена, поскольку в итоге может оказать колоссальную помощь фильму.

Анализ

О том, как проводился анализ

Этот раздел посвящен подробному разбору различных сценарных инструментов, о которых говорилось в теоретической части, на примере 16 хорошо известных фильмов[29]. Однако эти размышления нельзя назвать анализом в полном смысле слова, скорее это демонстрация практического применения описанных выше инструментов. В каждом фильме эти инструменты комбинируются и переосмысляются по-своему, что читатель быстро поймет и сам. Чтобы извлечь максимум пользы из этого раздела, мы советуем подробно ознакомиться с каждым фильмом, прежде чем приступать к его анализу. Даже если в списке окажется ваша любимая кинокартина, которую, как вам кажется, вы помните вдоль и поперек, мы все же рекомендуем пересмотреть ее еще раз. Итак, посмотрите каждый фильм внимательно, найдите в нем примеры использования сценарных инструментов, а потом пользуйтесь нашим анализом в качестве учебного пособия.

Фильмы для практического раздела выбирались неслучайно. Было бы логичным со стороны читателя предположить, что в список попали 16 лучших фильмов и сценариев всех времен. Определенно, каждый из них — выдающееся произведение искусства, сплав кинематографического мастерства, безупречного стиля, звездного состава актеров и остальных элементов, что в сочетании создает шедевр. Тем не менее слово «лучший» не являлось основным критерием при выборе фильмов для нашего анализа.

Нам нужны были фильмы, удобные для демонстрации основных сценарных приемов, но в то же время разнообразные, чтобы дать представление о множестве граней одного и того же метода. Так что сюжеты одних фильмов просты и последовательны, а других, напротив, покажутся такими замысловатыми, что трудно будет вообще различить в них структурные элементы. В некоторых из них два главных героя вместо одного, в других четыре-пять персонажей соперничают за место в центре картины. Есть в нашем списке фильмы — экранизации великолепных пьес, а есть сценарии, написанные сразу для кино. Классика Голливуда, новый Голливуд, европейское и японское кино.

Есть десятки или даже сотни других фильмов, которые мы с удовольствием добавили бы в список, будь у нас больше места, времени и сил. Но, к сожалению, это невозможно. Мы не преследуем цель охватить лучшие образцы каждой преуспевающей в киноиндустрии нации, не

пытаемся упомянуть каждую «школу», что было бы правильней с точки зрения искусствоведения, не намерены останавливаться на самых злободневных картинах в смысле социальном, политическом или художественном. Вместо этого мы руководствовались следующими критериями:

1) мастерски рассказанная история;

2) возможность четко проследить хотя бы один или несколько драматургических приемов из теоретической части;

3) достаточная степень популярности фильма, чтобы большинство читателей наверняка были с ним знакомы;

4) наличие как можно большего количества жанров, стилей и приемов, которые мы обозначили ранее;

5) доступность фильма для анализа и изучения.

Итак, мы приносим свои глубочайшие извинения всем великим режиссерам и сценаристам, чьи фильмы в нашу книгу не вошли, и всем странам и нациям, чьим картинам мы не уделили внимания. Пусть не усмотрит никто здесь и намека на умышленное пренебрежение или неприязнь.

Что касается порядка, в котором будут представлены фильмы, мы избегали прямой хронологии, стараясь придерживаться наиболее благоприятной для обучения последовательности. Начнем с фильмов, чья структура просматривается наиболее очевидно, они помогут усвоить базовые знания о построении сюжета и сценарном искусстве и в конце концов приведут к исчерпывающему пониманию того, что может, а что не может быть использовано в качестве действенных сценарных приемов.

Инопланетянин (E. T.) (1982)

Сценарий Мелиссы Мэттисон

Режиссер Стивен Спилберг

Один из наиболее коммерчески успешных фильмов, признанный новой вехой в мире спецэффектов, в частности искусственных механизированных кукол. «Инопланетянин» — из тех фильмов, что затронул души и детей, и взрослых, заставив «поверить». И хотя это классический голливудский блокбастер, едва ли вы найдете здесь привычные для такого рода фильмов приемы: нет ни хрестоматийного конфликта между протагонистом и антагонистом; нет харизматичного героя, который бы совершал героические поступки на каждом шагу, нет ни секса, ни нецензурной лексики, ни насилия. Перед нами простая история, бесхитростная детская сказка с универсальным сюжетом: ребенок, у которого есть своя тайна, оберегает ее от взрослых, чтобы те не разрушили ее. История хорошо рассказана на всех уровнях, что даже важнее, чем волшебные спецэффекты, так как именно это стало причиной переполненных зрительных залов и заставило людей возвращаться к фильму вновь и вновь.

Синопсис

Ночью в чаще леса приземляется космический корабль, и маленькое существо со светящимся туловищем сходит на землю. Оно напугано уханьем сов и лаем собак, а простые деревья вызывают у него изумление. Заметив приближающийся фургон с людьми, оно убегает со всех ног. Человек из фургона со связкой ключей на ремне и его спутники пугают пришельцев, и корабль в спешке улетает, оставляя одного из команды на этой планете. А Элиот Тейлор в то самое время мечтает вписаться в компанию своего старшего брата и его друзей, но он — аутсайдер, изгой в их мире.

Элиот слышит шорох в сарае и заходит посмотреть, что за шум. Он видит некое существо и пугается, но, когда начинает рассказывать о нем, никто не воспринимает его слова всерьез. Посреди ночи мальчик, охваченный любопытством, снова забирается в сарай и лицом к лицу сталкивается с маленьким существом, похожим на тролля. Оба, пришелец и мальчик, перепуганные, разбегаются в разные стороны, но Элиот

успевает заметить, в какую сторону направился «тролль». На следующий день он выкладывает дорожку из конфет, чтобы выманить его, и всю ночь караулит, пока «тролль» не покажется. Наконец, они встречаются, и Элиот, превозмогая страх, заманивает существо в свою комнату. На следующий день мальчик сказывается больным и целый день проводит со своей находкой, дав ему имя Е. Т. (инициалы его собственного имени на английском — Eliot Tailor). Он пытается найти с существом общий язык и выясняет, что Е. Т. любопытен; пришелец начинает повторять за мальчиком все его действия.

Старший брат Элиота, Майк, возвращается из школы, и Элиот, заставив брата поклясться, что тот сохранит его секрет, показывает ему Е. Т. В этот момент в комнату заходит их младшая сестра, Герти, и при виде Е. Т. пронзительно визжит. Е. Т. тоже визжит, и Элиот с ужасом думает, что после такого шума Мама непременно все узнает. Дети хотят выяснить, откуда взялось существо, они показывают ему Солнечную систему, и пришелец заставляет шарики взмыть в воздух и летать по кругу, точно так как планеты двигаются по орбитам. Дети понимают, что Е. Т. прибыл из космоса, который он называет «дом». На следующий день Элиот уходит в школу, а Е. Т. остается дома и переворачивает все вверх дном, случайно напившись пива и спутав провода всех электрических устройств. Он изучает Землю по телевизионным передачам и комиксам. На экране видит разговаривающих по телефону людей и загорается идеей послать сигнал на свой корабль. В это время Элиот в школе тоже чувствует себя «пьяным», словно Е. Т. с Элиотом связаны какой-то невидимой связью, и один чувствует то же, что и другой. Мальчик освобождает лягушек, предназначенных для вскрытия, и у него возникает ряд проблем из-за того, что он «пьян».

Дома Герти обнаруживает, что Е. Т. научился говорить и хочет послать сигнал домой. Дети помогают ему найти все, что могло бы пригодиться инопланетянину в этом деле, и Е. Т. мастерит собственный «телефон». Майк замечает, что Е. Т. стал выглядеть как-то странно последнее время. Элиот успокаивает брата. «Мы в норме», — говорит он, чувствуя связь между собой и инопланетянином. Когда Элиот ранит палец, Е. Т. вылечивает мальчика прикосновением своих пальцев. «Телефон» готов, и теперь им предстоит добраться до той опушки леса, где приземлялся корабль, чтобы послать сигнал. На следующий день — Хэллоуин, и дети одевают Е. Т. в костюм привидения, чтобы потихоньку вывести из дома и доставить на место для передачи сигнала. Пока все разъехались по делам, Человек с ключами и его люди, которые все это время обыскивали

окрестности со специальным оборудованием, заходят и исследуют дом героев. Во время поездки в лес Е. Т. заставляет велосипед Элиота взлететь, чтобы скорее доставить их до места. Но не похоже, чтобы «телефон» Е. Т. работал как следует. Элиот вдруг теряет сознание, а когда на следующее утро просыпается, Е. Т. нигде нет, и мальчик чувствует себя совершенно несчастным.

Элиот добирается до дома и отправляет Майка на поиски Е. Т., тот находит пришельца лежащим вниз лицом на речной отмели, он весь белого цвета и, очевидно, чем-то серьезно болен. Когда Е. Т. и Элиот оказываются вместе дома, становится ясно, что они страдают одним и тем же недугом. Брат и сестра Элиота, напуганные его состоянием, решаются рассказать обо всем Маме. Она в ужасе и хочет немедленно увезти детей от этого «чудовища», но тут появляется Человек с ключами с остальными взрослыми. Они превращают их дом в настоящий кошмар. Доктора и ученые исследуют Е. Т. и Элиота и обнаруживают связь между ними, они боятся, что могут потерять обоих. Элиот умоляет их не причинять Е. Т. зла, он чувствует, что эти люди пугают инопланетянина и причиняют ему боль. Но тут Е. Т. рвет связь с Элиотом, и, когда мальчик выздоравливает, впадает в состояние, похожее на кому, с которой врачи, кажется, ничего не могут поделать. В конце концов, они заключают, что Е. Т. мертв, и говорят, что пора «обложить его льдом». Элиот раздавлен: он знает, что врачи будут препарировать его друга. Человек с ключами предлагает Элиоту провести несколько минут наедине с телом инопланетянина, чтобы проститься. Но, когда все уходят, оказывается, что морозилка — это как раз то, что нужно было Е. Т., он выглядит совершенно здоровым и рассказывает Элиоту, что «телефон» все-таки сработал и скоро за Е. Т. прибудет корабль. Элиот зовет Майка на помощь и передает через Герти записку для Мамы. Мальчикам удается выкрасть Е. Т. и позвать на помощь друзей Майка, чтобы сбежать на велосипедах. За ними сумасшедшая погоня — сотни полицейских и людей Человека с ключами преследуют их. Когда они уже окружены и кажется, что выхода нет, Е. Т. поднимает в воздух все пять велосипедов, и дети летят навстречу космическому кораблю. Мама, Герти и Человек с ключами успевают нагнать их, когда корабль Е. Т. уже готовится к отбытию. Все трогательно прощаются с пришельцем. Е. Т. говорит Элиоту, что мальчик всегда будет жив в его памяти, садится на корабль и улетает.

Герой и цель

На первый взгляд можно предположить, что в этой истории два главных героя — Е. Т. и Элиот. Между ними существует физическая связь, которая усиливает это впечатление. Но если приглядеться, становится ясно, что цели у героев не совпадают. Элиот хочет сохранить свои особые отношения / дружбу с Е. Т., а Е. Т. больше всего желает вернуться домой, к своим. Препятствия, которые встречает каждый из них на своем пути, неодинаковы, и ситуация, вокруг которой строится история, относится именно к Элиоту.

Так что это история Элиота, а его цель — сохранить магическую связь с Е. Т. Поскольку цель его не особенно активная и он не проявляет особенного напора (хотя достижение цели и требует решительных действий), развитие истории зависит от внешних препятствий, которые затрудняют ее достижение.

Препятствия

В фильме есть два основных источника препятствий на пути Элиота к сохранению своей связи с Е. Т. — мир Элиота и мир пришельца. Необходимость хранить тайну от взрослых и Человек с ключами, разыскивающий Е. Т., — препятствия из мира мальчика. Неприспособленность инопланетянина к жизни на Земле и его настойчивое желание улететь домой исходят из мира Е. Т. Все эти силы противодействуют цели и желанию Элиота.

Завязка и начало

Предпосылки для развития сюжета в фильме не обозначены с начала, но проявляются по ходу истории, однако они предшествуют знакомству с главным героем. Безобидный дружелюбный пришелец, оставленный по ошибке своим космическим кораблем в лесу. Он напуган и растерян. Таковы предпосылки. После этого на экране появляется Элиот со своими обычными проблемами. Еще до того, как герои встречаются, зритель замечает параллели между этими маленькими изгоями: оба одиноки, недооценены и непоняты.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Основное напряжение в истории начинает ощущаться, когда все цели и

препятствия обозначены: между Е. Т. и Элиотом установлена связь; Элиот намерен оставить инопланетянина у себя и знакомит его с братом и сестрой, взяв с них обещание хранить все в тайне; взрослые расцениваются как угроза. Теперь зритель задается вопросом: удастся ли Элиоту сохранить тайную связь с удивительным маленьким другом Е. Т.?

Кульминация наступает в сцене, когда герои, обнаруженные и помещенные под надзор взрослых, оказываются на грани смерти, и Е. Т. отделяет себя от Элиота. Иными словами, незадолго до того, как врачи регистрируют смерть инопланетянина.

Разрешение истории — сцена прощания с Е. Т. Пришелец обещает Элиоту, что он всегда будет жить в его памяти и мыслях, потом садится на свой корабль и покидает Землю.

Тема

Тема фильма раскрывается полностью лишь в последней сцене, когда Е. Т. прикасается своим мерцающим пальцем ко лбу Элиота и говорит, что он останется с мальчиком в его мыслях. Подразумевается, что это правда, так как Элиот верит в Е. Т. Впрочем, обращение к теме есть и в более ранней сцене, когда Элиот, как он думает, прощается с мертвым другом, и обещает, что будет вспоминать о нем каждый день. Тема веры постоянно присутствует в фильме. Элиот рассказывает всем о чудовище в сарае, но ему не верят; он показывает Е. Т. Герти и Майку, и они больше не сомневаются в словах Элиота, но клянутся ничего не рассказывать Маме, которая уж точно ни за что им не поверит. Герти рассказывает об Е. Т. Маме, но та не воспринимает слова дочери всерьез. Элиот рассказывает друзьям Майка о пришельце в их доме, а те смеются.

Но речь в нашем случае не о простом доверии или недоверии на бытовом уровне, а о вере в чудеса вообще. Тема фильма поддерживается и другими эпизодами, полными магической атмосферы и фантастики. Мама читает Герти на ночь отрывок из Питера Пэна, где говорится о вере в фей. Примечательно, что главные события фильма происходят на Хэллоуин. Праздник выбран не для придания зрелищности, а потому что день, когда могут происходить сверхъестественные вещи, кажется самым подходящим временем для того, чтобы *поверить*. В фильме есть еще Человек с ключами. Он взрослый и вдобавок возглавляет поиски Е. Т., так что представляет наибольшую угрозу для тайны Элиота. Но каково же наше удивление, когда мы понимаем, что он также искренне *верит*, как и сам

Элиот. Именно по этой причине Человек с ключами справедливо допускается до участия в трогательной сцене прощания.

Так что «Инопланетянин» — история о способности по-детски искренне верить в чудеса, верить так же, как дети верят в Питера Пэна и этим помогают ему летать.

Единство

Цель Элиота — сохранить свою связь с Е. Т. вопреки всем препятствиям. Несомненно, перед нами единство действия, даже несмотря на то что действия героя по большей части оборонительного характера. Стремление сохранить статус-кво — подходящая цель для героя «Инопланетянина», а сюжет становится тем более интересен, чем более сгущаются над этим статусом-кво тучи.

Экспозиция

Экспозиция появления инопланетянина на Земле лаконична и проста. Никаких диалогов или изощренного подтекста, только картинка и звук, но мы без труда понимаем, кто такой Е. Т. и почему он прилетел. То, что для нас привычно (уханье совы, лай собак вдалеке и т. п.), пугает безобидное существо, от чего мы проникаемся к нему сочувствием. Экспозиция жизни Элиота представлена так же просто. И хотя в этой сцене есть диалоги, все обсуждения — лишь фон, единственная функция которого создать правильную атмосферу. Главное здесь — ощущение отчужденности Элиота и его бесплодные попытки стать частью окружающего общества. Он одинок в своем мире. И когда он забирается в сарай, чтобы проверить, что за шорох раздается оттуда, им движет то же невинное любопытство, с которым Е. Т. изучает нашу планету в первых кадрах фильма.

В экспозиции других сцен есть конфликт и комизм. Когда дети пытаются разузнать, откуда прибыл их новый друг, трудности в общении создают конфликт. Физическая связь Е. Т. и Элиота проявляется, когда Элиот напивается в школе и освобождает лягушек: в этих событиях есть конфликт и комизм.

Создание образов

Очевидно, что образы Элиота и Е. Т. — главные в фильме. Но это не

протагонист и антагонист, а две родственные души, чьи жизни кажутся нам идентичными в начале. С развитием фильма разница между персонажами становится все разительнее. Вначале внимание зрителя привлекает их похожесть: они оба аутсайдеры, пугливые, любопытные и изобретательные; после выхода фильма трюк Элиота с градусником стал излюбленным приемов всех прогульщиков.

Но пока все усилия со стороны Элиота направлены на сохранение их удивительной тайной связи. Е. Т. хочет лишь вернуться домой, несмотря на дружбу с мальчиком. Не сказать, чтобы герои были противопоставлены друг другу, скорее они — два сапога пара — одинаковые, но все же разные, и этот конфликт похожестей как раз и обеспечивает драматическое развитие истории.

На образы взрослых стоит обратить особенное внимание. В большей части фильма единственный взрослый — Мама. И хотя она добрая, но всегда занята и то появляется, то исчезает в кадре, периодически пытаясь навести порядок в мире детей в соответствии с правилами взрослой жизни, однако ей не очень-то это удается. Все остальные взрослые показаны с точки зрения ребенка: мы видим их ноги по пояс, ключи, свет их фонариков и приборы для поиска Е. Т. у них в руках. Такая анонимность делает взрослых пугающими, а видение на уровне детских глаз помогает зрителю проникнуться чувствами героя, безоружного и беспомощного мальчика, в одиночку противостоящего миру взрослых.

Развитие сюжета

Связь Элиота и Е. Т. провоцирует неизбежный конфликт их двух миров, благодаря которому сюжет начинает развиваться. Невозможность долго существовать в нашем мире и стремление Е. Т. попасть домой — движущие силы истории, а расследование Человека с ключами способствует усилению недоверия Элиота миру взрослых и в то же время обостряет нависшую над героями угрозу разоблачения Е. Т.

Скрытая ирония

Скрытая ирония — сценарный прием, наиболее часто встречающийся в этой истории. Когда Элиот впервые идет проверить, кто шуршит в сарае, зрители уже в курсе, кого он там найдет. Когда герой знакомится с Е. Т., ирония перемещается на остальных членов семьи, которые один за другим

узнают о пришельце. Ирония есть и в том, что зритель знает о Человеке с ключами, а вот дети и Е. Т. о нем не подозревают.

Львиная доля комизма в фильме также связана со скрытой иронией. Герти рассказывает об Е. Т. Маме, но та не верит ей, хотя Е. Т. в этот момент присутствует в кадре. Элиот рассказывает друзьям Майка о человеке с Луны, а его поднимают на смех. Элиот «напивается» в классе и сползает под парту. Мама фотографирует детей в костюмах на Хэллоуин, не зная, что под простыней Е. Т. Элиот симулирует высокую температуру, приложив градусник к лампочке. Мама читает Герти «Питера Пэна» и не знает, что Элиот и Е. Т. подслушивают в шкафу. Каждый из этих моментов смешной, потому что зрителю известно что-то, что неизвестно кому-то из персонажей.

Подготовка и последствия

Любопытна подготовка к сцене первой встречи Элиота и Е. Т. Мальчик располагается на улице с фонариком и одеялом. Он засыпает, неся караул, и это создает атмосферу спокойствия и беспечности. Хотя дальнейшие события приводят Элиота в ужас, мы-то знаем, что ничего плохого не произойдет еще до того, как сцена начинается. Когда Элиот решает познакомить Майка и Герти с Е. Т., сцена знакомства зеркально повторяется с небольшими изменениями: теперь Е. Т. прячется в шкафу, а не в сарае, но они также с опаской рассматривают друг друга, пока сам Элиот в соседней комнате за дверцами шкафа получает выговор от Мамы. То, что именно в этот момент говорит Мама, не имеет значения, но факт ее близкого присутствия добавляет напряжения.

В третьем акте фильма есть целая серия повторений главных сцен. Во-первых, после побега Элиота и Майка с Е. Т. в грузовике приятели Майка впервые видят Е. Т. и так же удивлены, как и предыдущие персонажи при первом знакомстве с инопланетянином. Во-вторых, в разгар погони Е. Т. так же поднимает велосипеды детей в воздух, как и на Хэллоуин он заставил лететь велосипед Элиота. В-третьих, повторяется и сцена посадки космического корабля. Наконец, повторяется и сцена посадки Е. Т. на корабль, и он улетает, оставляя в небе радужный след под триумфальную музыку. Этот эпизод занимает много времени, чтобы показать эмоциональные переживания всех персонажей — Элиота, Герти, Майка, Мамы, мальчиков и Человека с ключами.

Закладка и ее использование

В фильме встречаются закладки, обусловленные сюжетом и одновременно являющиеся метафорами. Дорожка из выложенных конфет — закладка, трижды повторяющаяся в фильме: когда Элиот заманивает Е. Т. в свою комнату, далее еще раз в лесу и потом, когда Человек с ключами находит горсть конфет и съедает одну. Шкаф с мягкими игрушками — тоже отличная закладка, чей потенциал раскрывается полностью, когда Е. Т. прячется от Мамы среди игрушек, притворяясь одной из них. Человек с ключами сам по себе тоже закладка, связка ключей у него на поясе — его отличительная от всех остальных взрослых черта. Позже, когда он предстает перед нами в полный рост, именно ключи (возвращение к этому образу) помогают зрителю опознать его.

Когда Элиот режет себе палец и говорит «больно», Е. Т. понимает смысл слова и повторяет его за Элиотом. Позже Е. Т. использует это слово, чтобы объяснить, как сильно он хочет вернуться домой. В конце фильма в сцене прощания Е. Т. говорит «больно», имея в виду грусть расставания, и слово приобретает метафорическое значение. Для Элиота и Е. Т. это слово означает скорее эмоциональную боль, чем физическую. Цветы в горшке, то увядающие, то вновь поднимающиеся в зависимости от жизненных сил Е. Т., — еще один повторяющийся образ и метафора здоровья Е. Т.

Элементы будущего

Когда Элиот заявляет, что взрослые «станут ставить над Е. Т. эксперименты или что похуже», он тем самым делает предсказание на будущее. Когда Мама отправляет детей за сладостями на Хэллоуин и дает им указание вернуться через час после захода солнца — это тоже залог на будущее; зритель размышляет: «Получится ли у героев сдержать обещание?» Беспокойство Майка по поводу нездорового вида Е. Т. — снова элемент будущего, намек на приближающиеся проблемы.

О кануне ночи Всех святых — времени, когда произойдут ключевые события фильма, мы тоже узнаем заранее, когда дети обсуждают свои костюмы. Е. Т. говорит Элиоту, что «телефон» все-таки сработал и скоро корабль прилетит за ним, тем самым предсказывая будущее.

Правдоподобие

В любой истории со сверхъестественным необходимо создать условия, чтобы аудитория поверила в происходящее. Для этого сюжет обычно начинается в нашем реальном мире, в который постепенно вводятся фантастические элементы, и когда в них начинает верить главный герой, то и аудитория вместе с ним.

Однако в нашем случае Мэттисон и Спилберг действуют наоборот, и история начинается с представления мира сверхъестественного. Но режиссер заставляет аудиторию поверить, показывая вещи глазами Е. Т. Его боязнь знакомых нам звуков, яркого света фар и молнии быстро передается зрителю; мы видим людей его глазами. Иными словами, мы как бы оказываемся в теле инопланетянина. Разве можем мы в таком случае не поверить в него? Мы идентифицируем себя с ним еще до того, как толком его рассмотрели. Создатели фильма уповают, что аудитория готова поверить во что угодно в надежде увидеть историю, которая захватит их по-настоящему. И благодаря такому началу зритель отбрасывает свое недоверие еще до того, как впервые видит на экране людей.

Действие и занятие

Майк паркует мамину машину, и это задел на будущий побег за рулем грузовика, но, кроме того, это еще и просто занятие. В нем нет ничего особенного — просто страстно мечтающий поскорее научиться водить подросток учится парковать мамину машину, чтобы посидеть на водительском месте. Но в сцене погони он не думает о том, как получить права, он боится только, как бы не разбиться насмерть, потому что не умеет водить. Занятие вождением становится сюжетообразующим действием, оно имеет причину.

Элиот в задумчивости чешет лицо, и это даже трудно назвать занятием как таковым. Но стоит мальчику заметить, что Е. Т. подражает ему, он делает другие такие же мелкие движения, которые теперь становятся важными действиями, так как это попытка Элиота найти общий язык с Е. Т.

Когда Элиот обнаруживает, что Е. Т. жив, он хочет скрыть это от взрослых, и все его дальнейшие действия имеют причину. Он закрывает мерцающее сердце Е. Т. одеялом, застегивает молнию пластикового пакета, закрывает крышку и начинает громко рыдать, облокотившись на стекло, отвлекая Человека с ключами.

Диалоги

История показывается глазами ребенка, однако очевидно, что фильм рассчитан и на взрослую аудиторию. Диалоги в фильме очень естественные и натуральные, «детские»: персонажи разговаривают совсем как дети в реальной жизни. У каждого из них есть и своя манера, свой особенный голос. Любознательность, дружелюбие и одиночество Элиота видны в его представлении Е. Т. своих игрушек — солдатиков, акулы и др. Характер Майка проявляется, когда он дразнит младшего брата. Какова из себя Герти, понятно по ее реакции на Е. Т.: сначала она визжит, потом спрашивает мальчик это или девочка, а потом говорит Майку «отстань». Этот фильм оставил после себя выражения, которые плотно засели в разговорном языке всех американцев: чего стоит одна незабываемая фраза «Звонить дом».

Зрительный ряд

Одна из наиболее интересных и важных визуальных находок режиссера, которую мы отметили ранее, — показать мир с высоты детских глаз. Такое видение по-своему интерпретирует для нас историю; камера показывает лишь то, что считает сама (а вернее, человек, который ей управляет) нужным нам рассказать. Это сделано для того, чтобы взрослые, появляющиеся в фильме, все, кроме Мамы, не становились реальными людьми, отдельными персонажами, а воспринимались бы как явление или противодействующая угрожающая сила.

Однако самые важные визуальные приемы в фильме — спецэффекты, они акцентируют внимание на волшебном, фантастическом. И их использование идет по нарастающей, по мере того как магия постепенно становится частью реального мира. Сначала появляются инопланетяне, и это совсем не выглядит реалистично. Потом Элиот сталкивается с Е. Т., и они в ужасе разбегаются в разные стороны — тут Элиоту видна лишь спина убегающего существа. Потом Е. Т. заставляет шарики взлететь, образуя модель солнечной системы. Но с полной силой фантастическое проявляется, когда волшебное и реальное вступают в синтез, в тесное взаимодействие в сценах с летающими велосипедами. Пока мальчики своими силами пытаются оторваться от погони — это лишь обычная история. Да, они невероятно хорошо управляют велосипедами и мастерски преодолевают холмы и резкие повороты, перепрыгивают через машины, но

такие вещи случаются и в реальном мире. Это смотрится захватывающе, но все же реалистично. Как только колеса их велосипедов отрываются от земли и герои взмывают вверх, начинается совершенно другое. Конечно, тут впечатление зрителя усилено и с помощью музыки, но главное — визуальные спецэффекты. Элиот сначала летит над лесом, а потом его фигура видна на фоне Луны (или, как в последней сцене, заходящего солнца).

Драматические сцены

Чрезвычайно драматична сцена, в которой Майк и Герти впервые видят Е. Т. В случае с Майком этому предшествует подготовка: он приходит домой из школы в хорошем настроении, дразнит Элиота и с неохотой дает ему обещание, на котором настаивает брат. Подготовка создает контраст: Майк ведет себя самоуверенно и постоянно шутит, а поскольку, по иронии сюжета, мы знаем то, чего пока еще не знает он, мы предвкушаем его удивление и растерянность. Но вдруг наперекор нашим ожиданиям случается резкий поворот сюжета: Герти внезапно заходит в комнату, сталкивается лицом к лицу с Е. Т. и начинает визжать, как сумасшедшая. В этот момент все четверо персонажей очень бурно реагируют на происходящее психически и физически, а нас снова ждет непредсказуемый поворот — приближается Мама, и над секретом Элиота нависает опасность. Завершение сцены происходит в шкафу.

Другая эффектная драматическая сцена — когда Элиот понимает, что Е. Т. жив. В начале, как обычно, подготовка: Элиот смотрит на комнату, устланную пленкой, где вокруг «мертвого» Е. Т. столпились взрослые. Человек с ключами жалеет мальчика и позволяет Элиоту побыть несколько минут наедине с телом Е. Т. Тут горе и ужас по поводу смерти Е. Т. обостряются до максимума, и, хотя это вроде бы кульминация сцены, но это еще и нагнетание контраста с тем, что последует далее. Элиот проводит последние, как он думает, секунды со своим другом, не заметив его оживления, и уже собирается уходить. Зрители же в курсе воскрешения Е. Т., так как видят мерцание его сердца, а Элиот — нет. Опять скрытая ирония. Направляясь из комнаты, Элиот замечает цветок, распустившийся вновь (метафора жизни Е. Т., созданная раньше по сюжету), возвращается к трупу и видит, что его друг жив и здоров. С этого момента происходит резкий переход к совершенно другому настроению, теперь мы чувствуем не горе, а надежду и страх. Надежду, что Элиоту удастся сохранить в тайне

чудесное возрождение, и страх, что взрослые узнают и продолжат мучить бедного инопланетянина. Но Элиот успешно скрывает факт оживления Е. Т., и в завершении сцены показывается распустившийся до конца цветок, а Элиот рассказывает все брату.

Дополнительные замечания

Существует утверждение, что истории бывают двух видов: обычные люди в необычных обстоятельствах и необычные люди в обычных обстоятельствах. Хотя два этих варианта действительно являются основой для подавляющей части историй, заметим, что обычные люди в обычных обстоятельствах иногда могут создавать не менее интересные и интригующие истории, если их цели и обстоятельства сталкиваются друг с другом. Но все же, как показывает фильм, первый тип историй по-прежнему успешно привлекает внимание аудитории.

Поначалу Элиот представляется нам обычным мальчиком в обычных обстоятельствах. Появление пришельца в его жизни преображает обстоятельства в необычные — это и создает историю. То, что Элиот такой же простой мальчишка, как и миллионы других, помогает нам проникнуться к нему участием, ассоциировать себя с ним, даже несмотря на то что едва ли мы можем представить себя в таких же необычных обстоятельствах. Интересно, что самый обычный герой, для того чтобы выжить в новых обстоятельствах, вынужден совершить необычнейшие поступки, т. е. продумать и воплотить план побега от сотен взрослых и спасения Е. Т.

В джазе только девушки (1959)

Сценарий Билли Уайлдера и И. А. Л. Даймонда по рассказу Р. Торена и М. Логана

Режиссер Билли Уайлдер

Ни одна книга об анализе кино как искусства не может считаться полной без главы, посвященной хотя бы одному фильму Билли Уайлдера. Единственная проблема — выбрать одну среди множества его достойных картин. Уайлдер имел обыкновение писать сценарии в соавторстве с кем-нибудь: первую половину своей карьеры он сотрудничал с Чарльзом Брэккетом, а потом — с И. А. Л. Даймондом, с которым они часто выполняли и роль продюсеров. За фильм «В джазе только девушки» Уайлдер и Даймонд были номинированы на премию Академии кинематографических искусств и наук («Оскар») за лучший сценарий, и Уайлдер был еще и в списке номинантов за режиссуру. Мы выбрали этот фильм еще и потому, что это великолепный пример популярного сейчас сюжета «кино о двух друзьях».

Синопсис

Чикаго, 1929 год, расцвет организованной преступности, Спатс Коломбо получает отличную прибыль от своего подпольного бара. Чарли Зубочистка дает на него наводку федералам. Джо и Джерри играют на саксофоне и контрабасе в оркестре бара. Сегодня они должны получить деньги за работу, впервые за несколько долгих голодных месяцев. Вдруг в бар врываются федералы. Джо и Джерри удается сбежать, прихватив лишь свои инструменты и пальто, но, конечно, никакого чека они не получают. Джо предлагает отдать верхнюю одежду букмекеру, которому герои давно должны. На следующий день, замерзающие без пальто, они приходят в музыкальное агентство в поисках работы, но тщетно.

Красотка Сью и ее менеджер Бимсток заходят в то же агентство, им нужны саксофон и контрабас для гастролей женского оркестра по Флориде. В кабинете того же агента, который только что говорил с Красоткой Сью, Джо, предварительно выудив с помощью комплиментов сведения у секретарши, надеется получить работу в группе Красотки Сью. Но оказывается, им нужны только женщины. Джерри уже готов надеть парик, но Джо решительно отметает идею друга и, очаровав секретаршу,

одалживает на вечер ее машину. Отправившись за машиной, герои случайно становятся свидетелями «кровавой драмы в гараже» — разборки Коломбо с предателем Чарли Зубочисткой. Незамеченные сначала, Джо и Джерри вскоре обнаруживают себя. Им удается бежать, и лишь в контрабас попадает несколько пуль.

В панике, движимый желанием спасти свою шкуру, Джо звонит в агентство, фальцетом представляется Жозефиной и соглашается на гастроли в женском оркестре по Флориде. Жозефина и Дафна, как называет себя Джерри, на вокзале, им непривычно в женской одежде, и они учатся женственной походке у Душечки, которая проходит мимо и садится в поезд. Друзья представляются Красотке Сью и присоединяются к группе. В уборной они случайно застают Душечку за тем, как она делает глоток из фляжки, они знакомятся, и Джерри явно увлечен Душечкой. Вечером оркестр репетирует, и у Душечки вдруг выпадает фляжка. За это ее могут уволить. Джерри берет вину на себя и получает признательность Душечки. Ночью поездка оборачивается шумной вечеринкой на полке Дафны, и обеспокоенный Джо предостерегает Джерри — ему следует держать себя в руках и не слишком сближаться с Душечкой, пока это не стало казаться двусмысленным. Жозефина и Душечка оказываются вдвоем, пока Душечка колет лед для коктейлей, она рассказывает Джо о своих хронических влюбленностях в саксофонистов и мечте найти во Флориде мужа-миллионера.

Когда оркестр приезжает в отель во Флориде, в Дафну влюбляется старый Осгуд Филдинг III. Она дает отпор всем его наивным попыткам ее очаровать, пока не узнает, что Осгуд баснословно богат. Джо и Джерри заселяются в комнату напротив Душечки, к ним заходит Бимсток в поисках своего потерянного чемодана. Дафна и Душечка идут купаться на пляж, а Джо тем временем переодевается в костюм Бимстока и надевает его очки. Он приходит на пляж и знакомится с Душечкой под именем Джуниора, наследника компании «Шелл». Джерри раскрывает его план, он в ярости и хочет обличить маскарад Джо, для этого зовет Душечку скорее бежать в их номер и рассказать все Жозефине. Но в номере Джерри к своему удивлению находит Жозефину в пенной ванне. Когда Душечка уходит, Джо вылезает из ванной в одежде, он готов прибить Джерри на месте. Но звонит телефон, и Джо узнает, что Осгуд приглашает Дафну на ужин на своей яхте. Джо приходит в голову план: Джерри встретится с Осгудом, но попросит его провести вечер на берегу, а в это время Джо/Джуниор поужинает с Душечкой на яхте.

Вечер концерта. Пока оркестр играет, Душечка тщетно ищет глазами

Джуниора среди публики. Дафне приносят роскошный букет от Осгуда. Джо меняет у цветов карточку на приглашение поужинать после концерта на яхте и отдает букет Душечке, якобы от Джуниора. После концерта Джо мчится в номер, переодевается, добирается на велосипеде до пристани, встречает Душечку и кое-как довозит ее на лодке до яхты, которую и сам видит впервые. Пока Дафна всю ночь танцует с Осгудом на берегу, Душечка пытается разбудить чувства бедного Джо/Джуниора, которые исчезли после смерти его единственной любимой. На рассвете Джо и Душечка причаливают в берегу как раз, когда старый Осгуд в подпитии приходит, чтобы отплыть на свою яхту.

Джерри все еще под впечатлением от ночи с Осгудом, он танцует танго и говорит Джо: «Я выхожу замуж». После свадьбы Джерри собирается признаться Осгуду во всем, аннулировать брак и до конца жизни получать от миллионера алименты. Джо хочет вразумить друга, но замечает бриллиантовый браслет, что подарил ему Осгуд, и решает, что можно повременить с разоблачением и не отдавать браслет. А в это время Коломбо со своими парнями приезжает в тот же самый отель во Флориде на съезд всех гангстерских группировок во главе с их лидером Маленьким Бонапартом. Один из его парней как будто бы узнает Дафну и Жозефину и запоминает номер их комнаты.

Друзья понимают, что пора бежать, и Джуниор звонит Душечке, чтобы проститься и оставить бриллиантовый браслет в качестве прощального подарка, что, конечно, задевает Джерри. Но приятелям пора в путь, и, чтобы не попасть в западню людей Коломбо, они решают спуститься по карнизам окон, как раньше делал Джо. Но волей случая герои снова оказываются тайными свидетелями разборки, на этот раз между Маленьким Бонапартом и Коломбо. Когда они пытаются убежать, снова оказываются замеченными, и им чудом удается унести ноги. Услышав, что за всеми выездами из города следят преступники, Джо заставляет Дафну позвонить Осгуду и предложить сбежать сегодня же ночью вдвоем. Жозефина находит Душечку и хочет утешить ее, говоря, что ни один мужчина не стоит ее слез, но в это время ее замечает один из гангстеров. За ними снова погоня, но героям удается спрятаться в каталке с трупом Коломбо, и они уже мчатся к пристани, где на лодке их ждет Осгуд. На велосипеде их догоняет Душечка, и все четверо отплывают от берега. Джо снимает парик и признается во всем Душечке, в ответ она целует его. Тогда, наконец, и Джерри признается Осгуду, что он — мужчина. «У каждого свои недостатки», — звучит ответ.

Герой и цель

Скорее всего, читатель предположит, что эта история о Джо и Джерри. Они оба скрываются от гангстеров, оба изображают женщин, у обоих завязывается роман, основанный на маскараде. Но читателю следует помнить, что драма всегда образуется вокруг решений. Пока нет места для волевого решения, нет двух дорог или вариантов — нет и драмы. Драматическая природа такова, что накал страстей возникает от необходимости герою делать выбор, и чем труднее выбор, тем сильнее драма. Так что герой, который делает выбор, принимает решения и влияет на повороты сюжета, и есть главный герой, даже если все это время рядом с ним есть другой персонаж, попавший в точно такие же обстоятельства и ровно столько же времени проводящий на экране. Иными словами, эта история о Джо. С самого начала приятели следуют решениям, которые принимает именно Джо. Джерри порой соглашается, а бывает — что чаще — протестует, но в итоге их действия — это всегда результат выбора Джо. С самых первых эпизодов, когда Джо и Джерри отдают свои пальто букмекеру, когда решают переодеться женщинами и уехать во Флориду и даже когда, несмотря на все протесты Джерри, Дафна отвлекает Осгуда от яхты, все происходит по решению Джо.

Итак, Джо — центр, вокруг которого строится сюжет, хотя и без Джерри эта история была бы невозможна. Цель Джо — сбежать от гангстеров, которые намереваются их убить как нежелательных свидетелей. А соблазнить Душечку — это не главная цель, но второстепенная, побочная сюжетная линия, развитие которой начинается намного позже завязки фильма.

Препятствия

Препятствия, разделяющие Джо и его цель, многочисленны. Оба героя, он и Джерри, узнаны гангстерами, у них нет за душой ни гроша, нет работы, и они застряли в Чикаго. Когда друзья решают переодеться в женщин и присоединиться к оркестру, часть этих проблем решается, но на их место приходят другие, и главная состоит в том, как двум здоровым гетеросексуальным мужчинам находиться в женском коллективе продолжительный период времени. И это обстоятельство усложняется влечением Джо к Душечке и ухаживаниями Осгуда за Дафной. В конце концов оба комплекса препятствий соединяются: гангстеры узнают Джо и

Джерри, когда героям только-только удается вжиться в свои женские роли.

Предпосылка и начало

Предпосылка фильма состоит в том, что три разные группы лиц вступают в конфликт друг с другом. Джо и Джерри на мели и впервые за долгое время нашли работу, хоть и сомнительную. Коломбо, которому принадлежит подпольный бар, имеет зуб на предателя Чарли Зубочистку. Оркестру Красотки Сью срочно требуются саксофон и контрабас, в противном случае от нее уйдет хороший заказ на гастроли во Флориде. Совпадение трех этих элементов провоцирует дальнейшее развитие сюжета.

Уайлдер и Даймонд выбирают для начала фильма атмосферу преступного мира Чикаго 1929 года, где с помощью катафалков и гробов гангстеры провозят спиртное в подпольный бар. Когда обстоятельства и место действия представлены зрителю, в игру сразу вступают Джо и Джерри.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Напряжение в фильме обеспечивается непредсказуемостью судьбы героев: удастся ли им спастись от гибели, переодевшись женщинами? И оно ощущается с тех пор, как Джо звонит агенту и, представившись Жозефиной, соглашается на работу в оркестре Красотки Сью.

Кульминация следует незамедлительно после того, как две второстепенных линии достигают апогея: Джуниор/Джо проводит ночь с Душечкой на яхте, а Дафна/Джерри — на свидании с Осгудом. На следующее же утро Коломбо и его люди приезжают в отель во Флориде и узнают двух свидетелей. Герои снова оказываются в опасности.

Разрешение наступает, когда «дамочки» ускользают от гангстеров в тележке с трупом Коломбо и сбегают со своими «возлюбленными» — Душечкой и Осгудом.

Тема

В хорошем фильме, даже если это уморительная остросюжетная комедия, всегда есть центральная тема, связывающая все элементы в одно целое. В картине «В джазе только девушки» эта главная тема —

перевоплощение, обман. Джо и Джерри притворяются женщинами — тут все очевидно. Но они не единственные обманщики: Душечка притворяется девушкой из богатой семьи, когда знакомится с Джуниором, ребята Коломбо притворяются юристами, окончившими Гарвард, а Маленький Бонапарт притворяется другом Коломбо. Осгуд — персонаж, который представляет собой великолепный контраст со всеми остальными. Он не скрывает своих намерений и без тени сомнения принимает чужие слабости и обман. В каком-то смысле Осгуд — исключение из этого мира притворства, подтверждающее правило.

Единство

Как мы уже выяснили в разделе «Герой и цель», это история Джо, хотя она крепко связана с Джерри. Единство происходящего вытекает из стремления Джо оградить себя и друга от преследования Коломбо и его людей. И хотя Джо кажется отвлеченным второстепенной романтической историей с Душечкой, он не теряет контроль и не отступается от роли Дафны и Жозефины. И хотя главная сюжетная линия отступает на время на второй план, она никогда не исчезает полностью.

Экспозиция

Экспозиция фильма полна комизма, но в ней есть место и конфликту. Перестрелка между полицией и преступниками в самом начале задает тон всем последующим событиям и открывает центральную тему — все в этой картине не то, чем оно кажется на первый взгляд. Мы погружаемся в мир организованной преступности конца 1920-х годов, который вынуждает главного героя совершать действия, провоцирующие развитие сюжета.

Есть в этой истории и еще одна экспозиция, которую создает другой персонаж. Душечка рассказывает Жозефине о своей слабости к саксофонистам — это экспозиция второстепенной романтической сюжетной линий. Ее признание скрывает в себе и конфликт, так как мы знаем, что Душечка раскрыла свой секрет не только мужчине, но, ко всему прочему, еще и саксофонисту. И хотя между героями конфликта как такового нет, чувство конфликтной ситуации возникает у зрителя благодаря скрытой иронии.

Создание образов

Главное для Джо и Джерри — скрыться от преследования, но наши герои представлены еще до того, как перед ними встает вопрос жизни и смерти. И у каждого есть свой характер. Джо — волокита, мужчина, который привык добиваться всего обаянием, а не трудом, улыбкой, а не талантом. И эта его черта проявляется задолго до того, как они становятся свидетелями убийства. К соблазнению Душечки он тоже подходит в соответствии со своим характером — предпочитает обман честному признанию.

Джерри — весельчак и, очевидно, умеет находить приятные стороны во всем, что бы с ним ни случалось. Потому-то Джо и удается быть ведущим в их отношениях. Джерри нравится играть в подпольном баре, он и от переодевания в Дафну получает удовольствие, даже внимание Осгуда начинает со временем ему нравиться.

Душечка — женщина, которая чувствует себя неудачницей. «Мне надоело, что каждый раз бутерброд падает маслом вниз», — говорит она о своей жизни. Она уверена, что заслуживает много большего, но судьба-злодейка не очень-то к ней благосклонна. И мы, конечно, сочувствуем ей и желаем добра.

Поскольку история эта о двух мужчинах, переодетых женщинами, которые к тому же попадают каждый в романтические приключения, то создатели фильма, конечно, позаботились о том, чтобы дать представление об их сексуальности с самого начала. С первого появления наши герои полны задора и очень гетеросексуальны, они проявляют интерес к танцовщицам еще на концерте в подпольном баре. В случае с Джерри, которого ждет роман с мужчиной, акцентировать внимание на том, что это совсем для него не в порядке вещей, особенно важно. Потому-то он первым кладет глаз на Душечку, и именно он оказывается с ней наедине на одной полке, что, очевидно, его заводит. Если бы его ориентация вызывала сомнения, то ночь с Осгудом и его «будущая свадьба» производили бы на зрителя совершенно другой эффект, если вообще хоть какой-нибудь. Поскольку романтическая линия Джо и Душечки длится весь второй акт фильма, обращать внимание на его сексуальность в начале не так уж необходимо, тем не менее интрижка с секретаршей из агентства и истории о других похождениях также озвучиваются.

Развитие сюжета

Для фильма, где сюжетообразующие силы действуют на главного

героя извне — гангстеры хотят убить неугодных свидетелей, — тут очень много трудностей и преград, вызванных личностями самих персонажей. Даже более того, ведущая сила в этой истории, т. е. Коломбо и его люди, провоцирует главное обстоятельство — необходимость героям переодеваться женщинами, но потом эта сила отходит на второй план, пока развитие получают второстепенные линии сюжета. Так что середина фильма — время, когда события происходят благодаря воле персонажей, которые принимают решения, исходя из своих внутренних желаний. Джо готов на все, чтобы заполучить желанную Душечку. Душечка мечтает о том, чтобы выйти замуж за миллионера. Джерри хочет получать удовольствие от жизни и по возможности насолить Джо. А Осгуд, в свою очередь, находится в поисках следующей — восьмой или девятой — жены. И каждый действует в соответствии со своими внутренними стремлениями и целями; это создает сюжетные повороты и обеспечивает стремительное развитие истории все то время, пока главная проблема героев кажется на время решенной.

Скрытая ирония

Перед нами тот случай, когда фильм полон иронии. И дело не только в том, что это комедия. Мы знаем, что Дафна и Жозефина — это Джо и Джерри. Любое взаимодействие героев с Душечкой, Осгудом или другими членами оркестра пропитано иронией, потому что мы знаем о Джо и Джерри правду, а другие персонажи — нет. Ирония есть и в сцене, когда Душечка, знакомясь с Джуниором, лжет о себе, потому что мы знаем не только то, что она лжет, но и то, что Джо тоже знает о ее обмане. Ирония заставляет нас улыбнуться, когда Осгуд страстно пытается завоевать Дафну, и зритель не может не хохотать, когда слышит полную юмора заключительную фразу «Ну, у каждого свои недостатки».

Эпизод, где ирония, пожалуй, наиболее сильна, — это спонтанная вечеринка в поезде, когда Джерри, пытаясь держать себя в руках, внушает себе: «Я девушка, я девушка...» И все, что бы ни делали Душечка и остальные девушки, обретает двойной смысл и иронию, потому что зритель знает то, чего не знают другие.

Подготовка и последствия

Великолепный пример нагнетания нужной атмосферы перед сценой

— ночь, которую Джо проводит с Душечкой, а Джерри — с Осгудом. Все начинается еще во время концерта, когда Осгуд флиртует с Дафной и присылает ей букет. Музыка и атмосфера этой сцены создают нужное настроение для следующих комедийных событий. Оно удерживается на протяжении всей ночи благодаря параллельному развитию линий. Исход — возвращение персонажей по домам. Дафна танцует, а Джо весь светится, довольный ночью с Душечкой. Впечатление от триумфа Джо умножается, когда к ним приходит Душечка и рассказывает о чудесном свидании. Менее важные, но не менее искусные подготовка и исход есть у другого эпизода, когда Джо и Джерри впервые удается сойти за настоящих женщин. На вокзале они с изумлением наблюдают за скользящей походкой Душечки. Они чувствуют себя не в своей тарелке и явно испытывают сомнения в своих силах. Но вот друзья встречаются с Красоткой Сью и Бимстоком и, оставаясь неузнанными, благополучно садятся на поезд. В вагоне Джо хватает Джерри за грудки, так как тот неожиданно назвался Дафной, — это эмоциональный исход сцены.

Закладка и ее использование

Фильм полон повторяющихся сюжетообразующих деталей, начиная с диалогов между второстепенными лицами и заканчивая предметами. Например, часто диалоги (подробнее см. раздел «Диалог») возвращают нас к предыдущим событиям или темам. Когда Джуниор и Душечка целуются на яхте, он говорит, что непременно должен послать деньги в фонд для сирот. Утром они прощаются, и фонд всплывает снова, только сумма теперь в десять раз больше; это комическое преувеличение — мера того, насколько Джуниор доволен ночью.

Другой мастерский прием использования диалогов, где есть наживка, — момент в поезде, когда Джерри увлечен Душечкой, и Джо в попытке вразумить друга советует ему почаще повторять себе «Я девушка, я девушка...» Мы возвращаемся к этим словам снова, когда Джерри, сидя на полке в окружении женщин, судорожно повторяет их. А уже в третьем акте фильма повторяется то же, но в видоизмененной форме: Дафна приняла предложение Осугуда, и теперь Джерри повторяет себе: «Я мужчина, я мужчина...» Эта прекрасная комическая находка сценаристов создает единство сюжета. Другой пример: Душечка рассказывает о своем отце: «Он кондуктор... на линии Балтимор — Огайо», — а когда она желает произвести впечатление на Джуниора, притворившись девушкой из

обеспеченной семьи, говорит, что ее отец занимается железными дорогами: «Вложил деньги в линию Балтимор — Огайо».

В фильме есть один предмет, который играет важную роль в самом начале, а впоследствии круто повлияет на поворот сюжета. Когда Джо и Джерри сбегают с места «кровавой драмы в гараже», несколько пуль попадают в контрабас. На дыры в инструменте обращают внимание на репетиции в поезде, а потом, когда один из людей Коломбо находит дыры в контрабасе, у гангстеров не остается сомнений насчет «тех дамочек».

Элементы будущего

Предсказание на будущее мы впервые встречаем, когда Красотка Сью обсуждает с агентом гастроли во Флориду, но тот факт, что оркестру нужны именно женщины-музыканты, умалчивается. Джо и Джерри узнают, что работа исключительно для женского пола, и Джерри говорит все, что им предстоит сделать совсем скоро, чтобы их наняли: «Возьмем напрокат платья, достанем парики...» Джо не хочет и слышать об этом, так что зритель и не думает, что это предсказание будущего, но позже Джо меняет свое мнение, и план Джерри воплощается.

Хотя эта сцена не дает нам гарантий будущего, она как бы предлагает зрителю прокрутить в голове варианты развития сюжета.

Еще один задел на будущее мы видим, когда Душечка приглашает Джуниора прийти вечером на концерт. Невозможность этого, так как Джо/Жозефина вечером будет среди музыкантов, подчеркивает Джерри, однако, бесспорно, это самый настоящий элемент будущего. Зритель понимает, что Джо так или иначе придется предпринять что-то, чтобы не обмануть ожиданий Душечки, и мы гадаем: что же это будет? Еще раз вопрос о будущем возникает, когда Осгуд через Жозефину приглашает Дафну провести с ним вечер на яхте с холодным фазаном и шампанским. Дальнейшие события развиваются не точно по этому сценарию, однако, так или иначе, романтическому ужину и соблазнению на яхте быть.

Правдоподобие

Этот фильм сложно назвать реалистичным, т. е. такая история едва ли могла бы произойти в реальности. Скорее, мы видим мир художественный, художественно преображенную версию реального, чтобы хорошенько над ним посмеяться. И это ощущение создается в самого начала. Мы видим

мужчин в катафалке, которые с первой секунды вызывают у нас подозрение. «Похоронная процессия» оборачивается полицейской облавой и перестрелкой, и мы уже видим в этом фарс, а когда из гроба струями льется спиртное из простреленных бутылок, у зрителя не остается сомнений, что перед ним комически измененная версия реальности. И, как только правила этой вселенной установлены, все развивается в согласии с ними. Это комедия, призванная развлечь зрителя, но в первые же минуты семь человек жестоко расстреляны во время «кровавой драмы в гараже». Впрочем, из всех семерых имя и минимальная характеристика есть лишь у Чарли Зубочистки, а он явно не тот, кто вызывает у зрителя симпатию, так что нам без труда удается остаться эстетически отстраненными от этого жуткого убийства. А когда двое персонажей, явно нам не безразличных, оказываются в смертельной опасности, это еще более отвлекает нас от ужаса массового убийства. Мы чувствуем, что угроза жизни Джо и Джерри реальна, но в то же время нельзя отрицать комический характер событий. Когда Коломбо и его люди расстреляны по приказу Маленького Наполеона, мы снова не расстраиваемся, ведь Коломбо — главная угроза жизни героев.

Действие и занятие

Игра Джо и Джерри в баре, когда они впервые нам представлены, — лишь занятие, в котором нет какой-либо подоплеки или более глубокого значения. А вот на репетиции в поезде, когда Красотка Сью требует от них быть поживее, игра переходит в разряд действия, ведь теперь им нужно укрепить свои позиции в оркестре, завоевать ее расположение.

В поезде Дафна приглашает Душечку на свою полку и предлагает выпить — это чистое действие, имеющее под собой мотив. Когда же это перерастает в неожиданную вечеринку, выпивка и разговоры — простое занятие для всех девушек и серьезное препятствие для Дафны.

Даже простое использование лифта в какой-то момент превращается из занятия в действие. Осгуд заходит в лифт вместе с Дафной и говорит лифтеру: «Поехали, на самый верх без остановок. И попрошу не отрывать глаз от дверей». Он использует лифт как возможность остаться с ней наедине. Именно цель, с которой он использует лифт, превращает занятие в действие.

Диалоги

Фильм изобилует искрометными диалогами. Зачастую чьи-то слова — прекрасная характеристика образа персонажа. Восклицание Осгуда «Какие красотки!» говорит о нем многое (любитель приударить за женщинами). Вопрос Осгуда якобы об игре на контрабасе: «А какую технику вы предпочитаете: пощипывание или поглаживание?» — и ответ Дафны: «По большей части я просто бью наотмашь», — диалог с подтекстом, их слова здесь нельзя воспринимать буквально.

В диалогах часто используется тема еды как метафоры секса и сексуального влечения. Например, Джерри взволнован тем, что ему предстоит провести время в поезде бок и бок с таким количеством симпатичных женщин, он говорит: «Есть чем полакомиться, а?... Ешь — не хочу: трубочки с кремом, наполеоны, эклеры, бисквиты...» Но Джо осекает его, строго произнося: «Никаких пирожных, мы с тобой на диете». Потом Джо наставляет Джерри по поводу Душечки: «Никаких эклеров, никаких атласных подушечек и никаких душечек!»

Диалог также и способ показать разные уровни иронии и комического. Когда Жозефина и Дафна впервые представляются Красотке Сью и Бимстоку, тот говорит: «Спасибо, девочки, вы нас вынули из петли, можно сказать», — Дафна отвечает «Взаимно». Для Бимстока это лишь вежливый оборот речи, но для Джо и Джерри эти слова имеют буквальный смысл.

Визуальные приемы

Ракурс и техника съемки в фильме работают на сюжетную линию и комический эффект. Если дело касается комедии, то режиссеры чаще всего предпочитают не вставать на пути персонажей; золотое правило комедий — снимать все общим планом. Хотя это наставление не всегда бывает к месту, в нашем случае создатели фильма придерживаются классики.

Полиция обнаружила подпольный бар, и всех работников и посетителей загружают в полицейские фургоны. Это масштабное действие снято общим планом: направление потока людей акцентируется одним пьяным посетителем, требующим «еще кофе», которого шатает из стороны в сторону с чашкой в руках, но вот и его прибивают к общей массе. Мы ищем на экране Джо и Джерри, которые на заднем плане, пользуясь суматохой, удирают по пожарной лестнице.

В третьем акте снова общий план погони в лобби отеля: гангстеры ищут Джо и Джерри, мы видим толпу людей, появляются «две женщины» и

разбегаются в разные стороны, за ними вслед исчезают и преступники, чтобы через секунду вновь появиться из других дверей. Как раз тот случай, когда режиссер удачно располагает камеру так, чтобы захватить все необходимые нюансы, что делает эту сцену насыщенней. В противном случае эпизод не привел бы к такому яркому впечатлению.

Девушки из оркестра впервые заходят в отель во Флориде и перед нами еще один общий план: терраса, на который в ряд сидят с дюжину похожих друг на друга «миллионеров» на креслах-качалках; они как один снимают очки, чтобы получше разглядеть прибывших дам, и так же синхронно снимают шляпы в знак приветствия. Один лишь Осгуд выделяется на их фоне, так как он действующий персонаж, но общий план в данном случае подчеркивает его принадлежность к толпе.

Драматические сцены

Разговор Дафны и Душечки наедине на верхней полке поезда — первоклассная драматическая сцена, где и сами персонажи, и окружающая обстановка, и место работают на создание драматического эффекта. Перед этой сценой есть короткая подготовка: мы понимаем, что Дафну привлекает Душечка, а та ночью будит Дафну, чтобы ее поблагодарить, но в это время просыпается и Красотка Сью, и Душечка вынуждена залезть на полку к Дафне, чтобы спрятаться, а Дафне это только на руку. Душечка замечает, что у подруги озноб. Дафне приходит в голову достать спиртное, что рождается из иронической ситуации: нам известно, что Джерри — мужчина и увлечен Душечкой. Моментальное завершение сцены наступает, когда остальные девушки тоже залезают на полку и рушат все надежды Джерри. Начинается другая сцена.

Еще одна показательная драматическая сцена наступает с утра, когда Дафна возвращается после свидания с Осгудом окрыленная и танцующая. Джуниор влезает в окно, и она рассказывает переодетому Джо о своей радости, который берется вразумить друга. Но тут Джерри показывает ему бриллиантовый браслет, и Джо в ту же секунду меняет свой тон, и помолвка больше не кажется ему такой уж плохой идеей. Мы еще не знаем, что задумал Джо, но уверены, что у него только что созрел какой-то план. Сцена прерывается приходом Душечки, и продолжение спора двух мужчин по поводу намерений Джо насчет Душечки возобновятся позже. Удачным завершением сцены становится появление носильщика.

Дополнительные замечания

Мы заметили тенденцию среди «новичков» в деле анализа фильмов причислять «серьезные» фильмы к более высокому жанру киноискусства, потому что такие фильмы якобы требуют большего мастерства в написании сценария и режиссуре, чем комедии, снятые «для развлечения».

Один из величайших режиссеров кинематографа Билли Уайлдер никогда не ограничивал себя лишь одним жанром. В его фильмографии есть искрометные комедии, как эта, фильмы «на злобу дня» («Потерянный уик-энд»), интригующие фильмы-нуар («Двойная страховка»), романтические комедии («Любовь после полудня»), военные фильмы («Лагерь для военнопленных №17») и такие, где все сосредоточено вокруг одного героя («Бульвар Сансет»). Список внушительный, и каждая новая его картина — это всегда признание публики и награды Академии киноискусства. Список его работ не оставляет сомнений в заслугах Уайлдера и как режиссера, и как сценариста — мы говорим о мэтре мирового кинематографа.

И при создании каждого нового фильма он прибегал ко всем своим знаниям и опыту, не делая различий между серьезным и смешным, мрачным и очаровательным. Он всегда преследовал одну и ту же цель — поведать зрителю увлекательные истории самым искусным способом, чтобы добиться наибольшего впечатления. Принципы создания сценариев и фильмов, описанные подробно в этой книге, одинаково применимы к любым жанрам. И доказательство тому — блестящая карьера самого Билли Уайлдера.

К северу через северо-запад (1959)

Сценарий Эрнеста Лемана
Режиссер Альфред Хичкок
Пример расцвета режиссерского мастерства Хичкока — снятая по оскароносному сценарию Эрнеста Лемана картина «К северу через северо-запад», помимо очевидной ценности, знаменита двумя известнейшими сценами, вошедшими в историю золотой классики киноискусства: незабываемое нападение «кукурузника» и погоня по горе Рашмор.

Синопсис

Роджера Торнхилла, успешного и довольного собой рекламного агента, по ошибке принимают за некоего Джорджа Каплана, похищают и доставляют в дом властного, но обходительного Лестера Таунсенда, который уверен в том, что герой — секретный агент. Искреннее удивление Торнхилла принимается за игру, и люди Таунсенда пытаются его убить. Роджеру, однако, удается спастись, но ни полиция, ни его собственная мать не верят его странной истории. Роджер идет в отель, чтобы найти мистера Каплана и прояснить недоразумение, но в номере Каплана встречает тех же людей, что похитили его днем ранее, и снова едва не попадается им в руки.

Роджер отправляется в штаб-квартиру ООН в надежде объясниться с Лестером Таунсендом. Каково же его удивление, когда человек по имени Лестер Таунсенд выглядит совсем не так, как его похититель. В эту секунду настоящего Таунсенда убивают, а Роджера фотографируют, пока у него в руках нож — орудие убийства. Ему удается скрыться, добраться до вокзала и сесть на поезд до Чикаго, куда, как он слышал, направился Каплан. Профессор, являющийся лидером некой секретной государственной организации, разъясняет, что Каплан — выдуманный спецагент, но существует, помимо него, и настоящий. В поезде Роджеру помогает укрыться от полиции в своем купе Ив Кендол, с которой они познакомились в вагоне-ресторане. Он остается у нее на ночь, и между ними возникает романтическая связь, однако Ив незаметно отправляет записку Вандамму, который все это время притворялся Таунсендом и едет в том же поезде, в которой сообщает, что Роджер у нее. Утром в Чикаго Ив звонит «Каплану» и назначает встречу. Роджер отправляется, куда сказал

«Каплан», и, выйдя на условленной остановке посередине пустынного поля, подвергается атаке кукурузника с пулеметом на борту. Но ему, по счастью, удается остановить попутку и унести ноги.

Роджер понимает, что Ив состоит в сговоре с Вандаммом, и следит за ней до аукциона, где Вандамм покупает невзрачную статуэтку за бешеные деньги. Люди Вандамма снова намерены схватить Роджера, но во время аукциона он устраивает скандал, и его забирает полиция. Однако полицейские везут его не в участок, а в аэропорт, где его уже ждет Профессор, который открывает ему, что Ив — двойной агент, действующий в интересах США, но теперь ей грозит опасность: она может раскрыть себя, потому что полюбила Роджера и притворяться ей все трудней. Роджер решает взять на себя роль Каплана и обмануть Вандамма, чтобы он перестал сомневаться в преданности Ив. В кафе у горы Рашмор Ив стреляет в «Каплана» холостыми, и Роджер притворяется мертвым. Но после этого Роджер узнает, что Ив еще не спасена, ей и дальше придется рисковать своей жизнью рядом с Вандаммом. Роджер сбегает из-под опеки врачей Профессора в больнице и направляется к дому Вандамма, чтобы спасти Ив. Там, подслушивая разговор, он выясняет, что Вандамм узнал о предательстве Ив. Роджеру удается предупредить ее об опасности, и они вместе сбегают из-под носа Вандамма, прихватив ту самую статуэтку. За ними погоня, и они спасаются, карабкаясь по склонам горы Рашмор. Люди Вандамма погибают, сорвавшись один за другим с горы во время погони, статуэтка раскалывается о камни, и из нее выпадает микрофильм с ценнейшими секретными данными. Ив чуть было не падает тоже, но Роджеру удается ее удержать. Спустя непродолжительное время после случившегося они женятся.

Герой и цель

Роджер Торнхилл, несомненно, главное действующее лицо истории, он вызывает сочувствие к своей судьбе — герой, ставший жертвой заблуждений. Он с блеском находит выход из своего затруднительного положения. Его цель — распутать клубок загадок и недоразумений и доказать, что он никакой не секретный агент. В этой истории у героя есть очевидный антагонист, благодаря действиям которого появляется конфликт.

Препятствия

Первое и главное препятствие для Роджера заключается в том, что его по ошибке принимают за человека, который использует множество имен и делает все, чтобы сохранить свою личность в тайне, отчего все утверждения Роджера и попытки объяснить, кем он является на самом деле, расцениваются как хорошая или, вернее сказать, очень искусная игра. И хотя Роджер не тайный агент и действительно не понимает, что происходит, он все же ведет себя именно так, как должен был бы себя вести секретный агент, по мнению антагониста, и совершенно неожиданно оказывается весьма хорош в этой роли. А это лишь подтверждает уверенность Вандамма в том, что герой — секретный агент.

Вдобавок ко всему, Роджер сталкивается не только с теми проблемами, которые создает ему Вандамм, но и с теми, которые невольно создают ему те, кто должен быть на его стороне. Профессору отлично известно состояние дел Роджера, но вместо того, чтобы вытащить его из передряги, он пользуется ситуацией, чтобы отвлечь внимание от настоящего секретного агента. Даже Ив, которая и является настоящим секретным агентом, поначалу играет против него, чтобы защитить себя, а уж только потом становится его союзником.

Завязка и начало

Предпосылки фильма создаются за кадром, и считается, что на временной шкале они стоят многим ранее сцены, которой начинается фильм. Вандамм и его приспешники занимаются продажей государственных тайн; Профессор и его организация противодействуют им, посылают группу секретных агентов на борьбу с Вандаммом, но все они терпят неудачу, и люди Вандамма их убивают. Профессор придумывает план, согласно которому они создают выдуманного секретного агента, чтобы этим отвлечь внимание от настоящего.

Для начала фильма Леман решил быстро, но убедительно представить настоящую личность Роджера, а заодно и обозначить его основные черты — самоуверенность и самостоятельность. Итак, только когда фигура Роджера приобретает четкий образ, зритель несколько раз слышит его настоящее имя и уже составил впечатление о том, каков его характер, появляются люди, принимающие его за другого, и похищают героя.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Нарастание напряжения в фильме вызвано вопросами: найдет ли Роджер настоящего Джорджа Каплана? Сможет ли он распутать этот сложный клубок заблуждений и доказать свою непричастность к происходящему?

Кульминация истории наступает, когда герой узнает правду о том, кто есть на самом деле Каплан, а кто Ив. В этот же момент начинается третий акт фильма, где напряжение уже создается благодаря новому вопросу — спасет ли Роджер Ив?

Разрешение истории ждет героев на горе Рашмор: Ив срывается, но Роджер успевает ее подхватить, а люди Вандамма падают вниз и разбиваются. Неожиданный сюжетный поворот в фильме происходит в третьем акте, когда Роджер выясняет, что его первая попытка спасти Ив только добавила ей новых проблем, так как теперь она попала под еще большее подозрение, и на этот раз Роджеру нужно спасти ее от расправы Вандамма.

Тема

Тема картины — ложь и обман. В первые же минуты Роджер произносит: «Мы не знаем, что такое ложь, мы называем это преувеличением». Когда герой говорит правду, его слова считают ложью, и напротив, каждый раз, когда он лжет, другие принимают это за чистую монету; когда Роджер узнает правду о Каплане, выходит, что все это была ложь.

Все побочные сюжеты и второстепенные персонажи, так или иначе, обман. Жизнь и карьера Вандамма стоит на прочном фундаменте обмана. Ив сначала лжет Роджеру, а потом Вандамму, она никак не может поверить в то, что Роджер говорит правду, и лишь под конец перестает сомневаться в его словах. Профессор считает, что если случай того требует, то можно и даже нужно прибегать к обману ради благих целей. Даже между Вандаммом и его правой рукой, чьи отношения казались максимально доверительными, пробегает недоверие.

Единство

Общий знаменатель всех сцен картины — это единство действия. Роджер преследует свою цель, но, когда кажется, что он уже близок к ней, появляются все новые обстоятельства, и она ускользает. Даже в тех

эпизодах, где герой не участвует лично, о его цели и стремлении к ней обязательно что-нибудь напоминает.

Экспозиция

Первая экспозиция фильма — находка режиссера: секретарь Роджера — словно говорящий конспект, который вкратце касается всех главных сторон героя (кто он, чем занимается и какие планы строит на будущее). Так зрителю за минимальный срок удается узнать как можно больше о герое. Но вот его похищают и привозят в дом, где ждет Вандамм. Возмущение, требования и шумное отстаивание своей точки зрения — пример экспозиции через конфликт. Развернутая и, возможно, даже чересчур очевидная экспозиция появляется позже, когда камера оставляет Роджера, на экране возникает Профессор и рассказывает, что Каплана не существует.

Создание образов

Первая встреча зрителя с Роджером не оставляет сомнений в том, что этот человек всегда получает то, что хочет, чего бы оно ни стоило. Когда он попадает в затруднительное положение, его характер раскрывается в полной мере и помогает преодолеть все неприятности, сваливающиеся ему на голову. Невозмутимость и уверенность в себе, которые видны в его общении с секретаршей или важными клиентами, остаются неизменными даже в момент смертельной опасности.

Вандамм — зеркальное отражение своего оппонента: безупречный, полный достоинства и чувства собственного превосходства. Но то, что приводит Роджера в негодование, кажется, доставляет Вандамму удовольствие. В конце концов его тщеславие и напыщенность сыграли с ним злую шутку, и он остается ни с чем.

Ив — полная противоположность обоим мужчинам. Внешне она старается сохранять такое же самообладание, какое присуще и им, но на деле она куда уязвимее, и чем дальше ситуация выходит из-под контроля, тем заметнее ее волнение и паника. Больше всего ее и мужчин разделяют ее особые отношения с правдой. Конечно, Ив специально подстроила так, чтобы Роджер сел за ее столик за ужином, и мы знаем ее мотивы, но все же в этот момент она действительно кажется милой заинтересованной девушкой, которую искренне привлекает мужчина за ее столиком, а вот

каждое слово Роджера звучит фальшиво. Когда приходит время предать Роджера и послать его на верную смерть вместо встречи с Капланом, она выполняет все, как было задумано, но при этом мучается, осознавая последствия своего поступка. Ей приходиться говорить лживые слова, но чувства ее всегда искренни.

Развитие сюжета

То, что поначалу казалось заурядным недоразумением, со временем приобретает угрожающий жизни Роджера масштаб. Каждая его попытка найти выход из этой гнетущей ситуации лишь убеждает его преследователей в том, что он — именно тот, кого они искали. Цель Вандамма — избавиться от секретного агента, чье задание, как он убежден, остановить его. Так что силами Вандамма возникают все новые препятствия, угрожающие Роджеру. Цель Ив — защитить в первую очередь себя, но когда она влюбляется в Роджера, то желает защитить и его, при этом сохранив свои чувства в тайне.

Выходит, что то, к чему стремится каждый из этих троих, — вещи взаимоисключающие.

Скрытая ирония

Главный сюжетообразующий элемент картины — скрытая ирония: события не имели бы никакого развития, не прими Вандамм и его люди Роджера за секретного агента, которого вовсе не существует. Зритель узнает правду о Каплане задолго до того, как ее узнает Роджер, и до тех пор все отчаянные попытки героя найти ответы видятся нам сквозь линзу иронии, которая одновременно добавляет комизма и напряжения.

Герой едет в Чикаго, надеясь найти там Каплана и прояснить все, но мы знаем, что он никак не может найти того, кого не существует. Мы знаем, что на встрече, устроенной Ив, Каплан совершенно точно не появится. И пока Роджер стоит на пустынной дороге посреди бескрайнего поля, зритель чувствует эмоциональное напряжение, так как он знает, что герой не встретит того, кого искал, но что может случиться вместо его ожиданий, нам неведомо.

Выяснив, что не Каплан, а Ив отправила его на верную смерть, Роджер возвращается и находит ее в номере. Он не знает, что она на самом деле испытывает к нему чувства и искренне рада видеть его живым. Вся правда

известна только зрителю, и он не упустит возможности насладиться своим вездесущим положением и иронией этой сцены.

Подготовка и последствия

Хрестоматийный пример создания атмосферы события и последствий — знаменитая сцена с кукурузником. Хичкок — настоящий волшебник по части формирования нужного настроя, чтобы сюжетный поворот или предстоящий шок оказывал максимальный эффект на аудиторию. В этой сцене он отказывается от музыки, которую чаще всего используют для подготовки, вместо этого на нас обрушивается зловещая тишина, которая вызывает сильнейшее нервное возбуждение, мы с нетерпением ждем атаки, мы знаем, что вот-вот что-то случится, но что и с какой стороны? Вокруг героя бескрайнее поле, и даже транспорт встречается редко в этом богом забытом месте. Сцена заканчивается крушением самолета, он врезается в грузовик с бензином и взрывается. Несколько людей наблюдают за бушующим пламенем, в их глазах произошедшее трагично, но для героя это победа и спасение. Такой контраст придает финальным кадрам эпизода слегка ироничный оттенок.

Закладка и ее использование

Коробок спичек с инициалами Р. О. Т. — предмет, всплывающий в фильме несколько раз. Мы обращаем на него внимание во время ужина в поезде, когда Ив спрашивает, что означает буква «О». Позже, когда Роджер ищет способ сообщить Ив об опасности, он оставляет послание на том самом коробке. Увидев его, девушка сразу понимает, что Роджер где-то поблизости.

Еще одна интересная закладка — отношение матери Роджера к тому, что сын любит выпить. Говоря о ней с секретаршей, герой говорит, что мать непременно проверит запах изо рта, так что ему не следует пить больше двух порций. В тот же день Роджера арестовывают за вождение в пьяном виде, в суде в свое оправдание он рассказывает абсурдную историю, что его заставили напиться и сесть в машину. Хотя это правда, но звучит неправдоподобно, и, когда даже родная мать отказывается поверить в это, решение выносится не в пользу Роджера.

Заявка на будущее

Во время первой встречи с Роджером Вандамм, намереваясь заставить главного героя признаться, перечисляет отели, в которых он останавливался ранее, отель в Нью-Йорке, где он остановился сегодня, и отели в Чикаго и Рапид-Сити, Южная Дакота, куда он отправится далее. Агрессивный тон их диалога и горячность обоих отвлекает зрителя от того, чтобы придать этой информации какое-нибудь значение. Тем не менее перед нами самое настоящее предсказание на будущее — именно туда и перенесется действие фильма.

Вообще в фильме мы встречаем намеки на будущее очень часто. Когда Вандамм говорит своим людям «развлеките мистера Каплана», мы с любопытством ждем, что он имеет в виду. Когда Роджер рассказывает матери о своем намерении поехать в Чикаго, зритель снова заглядывает в будущее: сработает ли его план? А если да, то будет ли это в точности так, как он рассчитывает? Во время аукциона реакция Ив на Роджера заставляет Вандамма усомниться в ее преданности. И зритель всерьез начинает беспокоиться за ее будущее. Разыгрывая собственную смерть в кофейне у горы Рашмор, Роджер надеется, что так он освободит Ив, и мы разделяем его надежды.

Правдоподобие

Нельзя сказать, что «К северу через северо-запад» — простая правдоподобная история, но она гармонично существует в рамках своей художественной вселенной. Вполне реалистичное начало с экспозицией будничной жизни героя в Нью-Йорке вдруг оборачивается попыткой убийства с помощью спиртного и «Мерседеса», и в этот момент история переходит в измерение художественного вымысла, что зритель с готовностью принимает. Теперь мы больше не сомневаемся в правдоподобности событий, так как сценарист и режиссер только что создали свой мир, в котором эта история органично существует.

Приняв правила пусть и вымышленной реальности, любой самый невероятный сюжетный поворот воспринимается зрителями как вполне естественное развитие событий. Невероятная ловкость, с которой Роджеру удается преодолевать все смертельные опасности, кажется нам естественным качеством этого умнейшего и безупречного мужчины, а все более невообразимые злоключения — неотъемлемой частью истории.

Действие и занятие

Наглядный пример того, как в одной и той же сцене уживаются и действие, и занятие — аукцион. Колкости, которые отпускает Роджер в адрес Ив, — это действие, потому что оно скрывает под собой намерение отомстить и задеть ее. Аукцион, воспринимающийся фоном к их диалогу, — это занятие. Как только Роджер начинает торговаться вместе со всеми, предлагая суммы невпопад и провоцируя скандал, мы видим действие, так как Роджер надеется наделать достаточно много шума, чтобы выйти из зала под присмотром полиции.

Другие занятия в фильме — употребление еды во время ужина в поезде, любование горой Рашмор в телескоп и т. п. А вот, например, действия: разыскивание номера Каплана в отеле Нью-Йорка, предложение Ив принять Роджеру душ, чтобы она тем временем могла встретиться с Вандаммом.

Диалоги

Диалоги, особенно между Роджером и Ив, слишком остроумны и продуманы, чтобы можно было назвать их реалистичными, в обычной жизни так не говорят. И эта особенность диалогов соответствует правилам фильма: речь не о нашем реальном мире, хотя и разница между нашим миром и миром кино отнюдь не велика. Все слова персонажей вроде бы похожи на обычные, но отличаются они ровно настолько, чтобы обратить на себя внимание или сохранить эстетическую дистанцию.

У Вандамма реплики выверены в соответствии с образом: его слова часто глупы, произносятся с нотками презрения ко всем и самодовольства. Он этим неприятен нам еще больше, что помогает избежать гнетущего впечатления от его поражения или смерти его людей, как, например, в фильме «Психо», снятом годом позже.

Зрительный ряд

От вызывающих клаустрофобию тесных уборных в поезде до безграничного простора полей в сцене с кукурузником — богатое разнообразие приемов визуального воздействия на аудиторию. Впечатляющие кадры — частое явление у Хичкока, и этот фильм — не исключение. Великолепный кадр штаб-квартиры ООН с высоты птичьего полета; сколько труда и мысли вложено, чтобы детально показать простые телефонные кабинки на вокзале, когда Леонард дает указания Ив, куда ей

отправить Роджера, чтобы встретиться с кукурузником; и, конечно, незабываемая сцена атаки кукурузника.

Но Хичкок не делает различия на более или менее важное, для него важно все, даже мелочи. Режиссер не забыл и о языке жестов: обратите внимание, как Ив касается руки Роджера, когда он прикуривает ей сигарету, как он пренебрежительно держит руки в ответ на ее объятия, когда уже разгадал ее предательство. Вандамм кладет свою руку властно на шею Ив в самом начале аукциона, этот жест очень прост, но как он выразителен и силен, а когда он отнимает свою руку — в эту секунду выражается больше, чем можно было бы показать в диалоге.

Драматические сцены

Хотя в фильме нет недостатка в захватывающих кадрах и экшене, режиссер обращается и к драматическим сценам. Роджер с матерью изучают комнату Каплана в отеле, и у каждого из них есть свои мотивы. Роджер хочет как можно больше узнать о Каплане, а его мать надеется уговорить сына перестать заниматься всей этой ерундой. Пока он заглядывает во все ящики, задает вопросы и даже примеряет костюм Каплана (примеряет новую жизнь?), она в буквальном и переносном смысле тащит его на выход.

Роджер приходит в номер Ив после побега от кукурузника и спрашивает: «Как ты стала такой, как сейчас?» Его злость и обида, ее радость видеть его живым и тревога за то, что он мог узнать о ее связи с Вандаммом, сквозят в их репликах, жестах, взглядах. Их диалог остроумен и интересен, но не он один создает напряжение в этой сцене.

Вспомним еще один пример. Вандамм появляется в кабинете загородного дома, где, как он думает, его ждет Каплан. Их встреча превращается в игру «кошки-мышки» между двумя соперниками. Вандамм заходит и устанавливает атмосферу — опускает шторы и включает лампы, все это время противники осматриваются и оценивают друг друга. Уверенность, которой у обоих персонажей в избытке, провоцирует развитие конфликта между ними (Вандамм хочет вывести «агента» на чистую воду, а Роджер — выяснить причину этого недоразумения).

Дополнительные замечания

Успех фильма обусловлен искусным сочетанием элементов детектива

и триллера. Детектив — жанр кино, где герой расследует, выясняет, что происходит/произошло. Следовательно, детектив всегда обращен к прошлому или настоящему. Вообще, загадка или тайна — будь она основой сюжета или лишь небольшим элементом в самом начале картины — беспроигрышный прием, позволяющий завоевать внимание аудитории, потому что сразу апеллирует к нашему любопытству.

Однако тайна сама по себе не может удерживать внимание аудитории на протяжении всего фильма, ведь она существует лишь в прошлом или настоящем. Чтобы держать зрителя в эмоциональном напряжении, заставлять его бояться, надеяться, волноваться, гадать, как станут развиваться события, нам нужно будущее время. И тут самое время вспомнить о саспенсе, так как это будущее время в чистом виде. «Что будет дальше?» — вопрошает зритель. Конечно, элементы саспенса необходимы в любом кино, потому что сочетание надежды и страха, беспокойное ожидание — залог вовлечения зрителя в историю.

В идеале тайна и саспенс должны быть сбалансированы. «К северу через северо-запад» — мастерский пример того, как они могут сочетаться, поддерживая и усиливая друг друга. Когда Роджера похищают, и он, и аудитория заинтригованы: и мы, и он хотим знать, что происходит. Из разговора с Вандаммом нам удается вычленить небольшой кусочек правды — героя принимают за кого-то другого. Но вот Вандамм отдает приказ расправиться с Роджером, и зритель мгновенно переключается от загадки происходящего к саспенсу — к будущему: что же дальше, сможет ли он спастись? Роджер находит номер Каплана в надежде прояснить неизвестность — и тут он исполняет классическую роль героя-детектива, расследующего тайну. Но люди Вандамма оказываются в том же отеле и уже поднимаются в лифте, чтобы попасть в тот же номер, и мы снова волнуемся о будущем, забыв о загадках прошлого и настоящего. Уйдет ли Роджер от них на этот раз?

Рецепт идеального захватывающего фильма — постоянные переходы от тайны к саспенсу. Однако, если следовать классической формуле, во втором акте фильма тайну пора раскрыть и все внимание сосредоточить на саспенсе. В нашем случае как раз в конце второго акта Профессор открывает все карты, рассказывая о том, что Ив — секретный агент, а Роджер вдобавок узнает, что Каплан — выдумка. Теперь Роджер соглашается разыграть свою смерть, чтобы помочь Ив, а мы в постоянном волнении о будущем, хотя мелкие тайны все еще остаются: например, нам до конца неизвестно, чего именно хочет добиться Профессор, разыграв смерть Роджера.

Начинающие сценаристы, скорее всего, будут стараться сохранить тайну как можно дольше, полагая, что именно она помогает удержать внимание аудитории, как это часто делается в детективных романах. Но такой подход неприменим, когда речь идет о драме, так как драма — жанр, в котором сопереживание зрителя — необходимый элемент, так что нам в данном случае куда важнее саспенс, чем тайна. В противном случае мы чувствуем себя не участниками истории, но лишь свидетелями, наблюдающими со стороны и не причастными к миру художественной реальности, а это убивает драматичность. В самом лучшем случае голая тайна без поддержки саспенса может удержать аудиторию за счет любопытства, но никак не затронет чувства.

Четыреста ударов (1959)

Сценарий Франсуа Трюффо и Марселя Мусси

Режиссер Франсуа Трюффо

«Четыреста ударов», хотя хронологически не из первых фильмов французской «новой волны», но один из наиболее заметных ее примеров, наряду с картинами Клода Шаброля, Жана-Люка Годара, Эрика Ромера и Жака Риветта. Автобиографический до мелочей, без банального хэппи-энда в конце, этот фильм завоевал своему режиссеру признание настоящего автора, мастера сильных чувств и психологических глубин. В 1959 году «Четыреста ударов» был удостоен Гран-при Каннского фестиваля и номинирован на «Оскар» за лучший оригинальный сценарий.

Синопсис

Во время контрольной в группе у тринадцатилетних мальчиков по рукам ходит страница из календаря с девушками. Когда она попадает к Антуану Дуанелю, это замечает учитель и в наказание ставит мальчика в угол. На перемену ему идти запрещено, и Антуан с досады оставляет на стене свидетельство несправедливости по отношению к нему, но это лишь навлекает на него еще больший гнев учителя, из-за чего мальчик получает дополнительное домашние задание по спряжению глаголов. Антуан клянется отомстить Морисэ, однокласснику, который на него донес. После школы лучший друг героя, Рене, выражает ему сочувствие, и мальчики спешат по домам.

Дома Антуан шарит по карманам родителей, чтобы раздобыть немного денег, и занимается обычными домашними делами в пустой маленькой квартире. Перед тем как сесть за уроки, он проводит ревизию в спальне родителей. Приходит мать, Жильберта, и ругает Антуана, потому что тот забыл купить муки, как она просила. Мальчик бежит в лавку, а по дороге домой встречает своего отца, Жюльена, который хвастается новыми фарами для автомобиля. Жильберта строго требует сдачу с Антуана, но тот уже через минуту просит денег у отца. После ужина он слышит, как родители говорят о том, чтобы послать его летом в лагерь. Жюльен выражает желание, чтобы его жена присутствовала на встрече клуба автомобилистов в воскресенье, но она отказывается, ссылаясь на то, что устает на работе. Жюльен в ответ шутит, что, должно быть, устает она от

«шаловливых ручек», за что Жильберта обрушивается на мужа с упреками за его шутки и за то, что он не очень-то удачлив в карьере.

С утра Антуан размышляет, как ему явиться в школу с невыполненным заданием. По пути он встречает Рене, который уговаривает его прогулять занятия. Мальчики прячут свои портфели и проводят день в удовольствиях — кино, пинбол, карусели. По дороге домой они натыкаются на Жильберту, которая целуется с незнакомым мужчиной. Друзья решают, что она не станет рассказывать о прогуле Антуана отцу, потому что ее застукали в таком положении. Мальчики возвращаются к месту, где спрятали портфели, но за ними следит подлиза и ябедник Морисэ. Рене подает Антуану идею — написать записку учителю от мамы, скопировав ее почерк, наподобие той, что обычно пишет сам Рене от своего отца. Но прежде чем Антуан успевает ее закончить, домой возвращается Жюльен.

Жильберта сообщает, что сегодня будет работать допоздна, так что им придется готовить ужин самим. Они делают яичницу, а Жюльен расспрашивает Антуана про успехи в школе. Когда возвращается мать, Антуан притворяется спящим на своей крохотной кровати в коридоре. Он слышит, как родители ссорятся из-за ее позднего прихода и ее босса, упоминая о том, что Антуан им врет и что Жюльен даже не родной отец мальчика.

С утра Антуан убегает в школу, а тем временем Морисэ заглядывает к Дуанелям и рассказывает, что вчера Антуана не было в школе. Рене и Антуан обсуждают, какое же оправдание придумать Антуану для учителя и решают: «чем значительнее, тем лучше». Антуан говорит учителю, что его мать умерла, и тот проявляет к мальчику сочувствие. Но вдруг посреди урока в дверях появляются родители. Антуан получает пощечину и понимает, что дома его ждет взбучка. Антуан решает, что после такого домой ему возвращаться невозможно, так что он собирается провести ночь на улице, но у Рене есть предложение получше: он приводит друга на фабрику своего дяди. Жюльен читает вслух записку Антуана, в которой тот объясняет, что домой не вернется, а Жильберта лишь удивляется, почему это из двоих родителей Антуан решил сделать мертвой ее. Она признается, что сын ей порядком надоел.

Ночью Антуана замечают рабочие фабрики, и ему приходиться бежать, он бродит всю ночь по улицам, проходя мимо украшенных к Рождеству витрин. Утром по дороге в школу он крадет бутылку молока и с жадностью пьет. Из класса его вызывают в полицейский участок, где ждет мать. Она обнимает сына и расспрашивает, где он провел ночь. Жильберта заботливо купает Антуана, закутывает в полотенце и даже разрешает спать на их

большой кровати. Причина такого непривычного для нее поведения в том, что она обеспокоена запиской Антуана, в конце которой он написал, что однажды им надо будет «поговорить обо всем». Она спрашивает, что он имел в виду, и, услышав в ответ, что речь шла лишь о поведении самого Антуана и что у него и в мыслях не было рассказывать Жульену о том, что видел ее с другим мужчиной, Жильберта успокаиваться и предлагает сыну сделку: если он получит отлично за сочинение по французскому, она даст ему денег, но только это должно остаться тайной для отца.

На следующее утро на уроке физкультуры учитель ведет мальчиков на пробежку, и они парочками потихоньку отстают от строя и убегают, пока не остаются всего двое учеников. Дома, пока никого нет, Антуан читает Бальзака и ставит его портрет на свою полку. В школе учитель задает им сочинение о каком-нибудь важном событии в их жизни, и Антуан решает написать о смерти своего дедушки.

Вечером Антуан ставит свечку на свой маленький алтарь Бальзака, а за ужином семья чувствует запах дыма и оказывается, что вся стена полыхает. Жильберта защищает сына от гнева Жюльена и предлагает сходить всем вместе в кино. Они хорошо проводят время и возвращаются счастливыми.

На следующее утро учитель обвиняет Антуана в том, что он списал свое сочинение из Бальзака, и мальчика выгоняют из школы. Рене из солидарности добивается для себя того же. Антуан уверен, что, вернись он теперь домой, его немедленно пошлют в военное училище. Ему даже кажется, что, пожалуй, попасть в военно-морские силы было бы неплохо, он всегда мечтал увидеть море. Рене приглашает друга к себе домой, Антуан поражен его огромной богатой квартирой, он смотрит, как Рене крадет деньги из папиного тайника, и мальчики бегут гулять. Рене ужинает с отцом, и, когда тот ненадолго выходит, он переставляет часы вперед и крадет еду для Антуана. Отец в спешке уходит, и друзья бегут в кино. Выйдя из зрительного зала, они крадут фотографию, что висит на стене в кинотеатре, монеты из общественной уборной и часы.

На другой день друзья вместе с маленькой девочкой идут на кукольный спектакль. Пока малыши, не отрываясь, наблюдают за сценой, мальчики обсуждают, где Антуану достать денег, чтобы выжить. Они придумывают украсть печатную машинку из офиса Жюльена и сдать ее в ломбард. Антуан забирается в офис и беспрепятственно выносит машинку, но тащить тяжелый механизм по улице и спускаться в метро — та еще задачка. Наконец, друзья находят подозрительного вида человека, который соглашается сдать машинку в ломбард, взяв за это долю себе, а на самом

деле забирает машинку и сбегает. Но мальчики его догоняют, и человек, испугавшись проходящего мимо полицейского, отдает им ее обратно. Становится ясно, что выгоды им с машинки не получить — никто не станет ее покупать, так как они все пронумерованы. Тогда Антуан, испугавшись, что отец узнает о его выходке, решает вернуть машинку обратно в офис, но на этот раз надеть шляпу, чтобы его никто не узнал.

Но охранник ловит Антуана, когда тот пробирается в офис, и вызывает по телефону Жюльена. Взбешенный отец тащит Антуана в полицейский участок. Там Жюльен рассказывает, что они с женой испробовали буквально все, чтобы вразумить сына, но тщетно. Антуана арестовывают, снимают отпечатки пальцев, фотографируют и сажают в камеру с каким-то мужчиной. Наутро его вместе с остальными взрослыми сажают в полицейский фургон, и Антуан с грустью смотрит сквозь прутья маленького окошка, как Париж остается далеко позади. На встрече с судьей Жильберта рассказывает подробности жизни Антуана, и они решают, что ему будет полезно некоторое время провести «под надзором в специальном заведении». В центре по надзору за малолетними преступниками Антуан получает от надзирателя пощечину за то, что стал есть свой кусок хлеба раньше остальных. Там он разговаривает с женщиной-психологом и рассказывает, почему он принес печатную машинку обратно и как украл деньги у бабушки.

В день для посещений Антуан рад видеть Рене и предвкушает веселую беседу со своим другом, но Рене не разрешают даже войти. Кроме него приезжает еще и мать, но во время свидания она злится и отчитывает его за письмо, которое «очень задело отца», и сообщает, что Жюльену теперь все равно, что будет с мальчиком. Она говорит, что Антуана отправят в исправительную колонию. Во время игры в футбол Антуану удается сбежать и оторваться от надзирателей. Он все бежит, бежит и, наконец, выбегает на берег моря. Он подбегает к кромке воды, потом поворачивает обратно. Он выглядит растерянным и опустошенным.

Герой и цель

Герой фильма — Антуан. Это его одного из всех всегда ловят, он отвержен и не понят своими родителями, и именно ему постоянно приходиться платить высокую цену за любой свой проступок. Интересно, что свою цель герой не осознает: он стремится найти себе место в жизни, быть кому-то нужным, получить чье-нибудь одобрение. И хотя он ни за что

не смог бы сформулировать свои желания, они от этого не перестают быть его движущей силой.

Препятствия

Обстоятельств, стоящих между героем и его целью, в фильме множество, но все их можно объединить словом «взрослые». Его мать — злопамятная эгоистка и обманщица, которая явно испытывает к сыну противоречивые чувства. Отец Антуана жалок и труслив, он, в общем, любит сына, но у него не хватает смелости даже ответить на нападки жены. Учитель уже давно поставил на Антуане клеймо «проблемный ребенок». От всех остальных взрослых Антуан тоже не видит ничего, кроме раздражения и непонимания. Кроме этого, есть препятствия, обусловленные личностью самого Антуана; он сам себе злейший враг. Не подумав о последствиях, он ставит свечку на маленький алтарь Бальзака и этим провоцирует пожар. По той же причине он решает украсть машинку из офиса собственного отца. Он похож на неумелого игрока в карты, у которого явно неудачный день, и совершает один за другим непродуманные ходы.

Завязка и начало

Никому не нужный и по-настоящему никем не любимый тринадцатилетний мальчик из Парижа пытается найти свое место в жизни, но почему-то судьба всегда настроена не в его пользу. Для начала фильма Мусси и Трюффо выбрали будничный эпизод из жизни Антуана. Он «виноват» в рассматривании календаря с девушками ничуть не больше, чем остальные, но наказан лишь он. Во время перемены он остается один на один с этой несправедливостью и, желая выразить как-то свои чувства, навлекает на себя еще большие неприятности.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Эта история не из числа тех, что развиваются на основе сильной центральной дилеммы, которая определяет все остальное. Напротив, перед нами довольно размеренное повествование о самых, на первый взгляд, будничных событиях. И все же не обошлось тут без четко прослеживаемого принципа, что не дает истории распасться на разрозненные эпизоды.

Принцип заключается в том, что каждый из эпизодов ставит под сомнение дальнейшее благополучие героя, а заодно его способность выкарабкаться из череды неудач, и чем дальше, тем все очевидней для нас сгущающиеся над его жизнью тучи, которые сам Антуан не замечает. Он только подумал о том, как поступить, а мы уже можем предсказать, что это не закончиться ничем хорошим. Нарастание напряжения, пожалуй, можно выразить вопросами: сможет ли Антуан наладить отношения с родителями? Удастся ли ему переломить эту линию проблем, оставить в прошлом «плохое» поведение, стать самим собой и найти свое место в мире? Напряжение в этой картине — это не события, не факты как таковые, не то, что мы видим на экране, а внутреннее психологическое состояние героя, которое все больше заставляет нас волноваться за него.

Кульминация наступает, когда Антуана ловят за возвращением печатной машинки в офис, и его отец разочаровывается в нем настолько, что у него опускаются руки, и он больше не желает заниматься воспитанием Антуана. После того как герой попадает в участок и превращается в «часть системы», все шансы обрести себя и наладить отношения с семьей сводятся для него к нулю. Разрешение — побег Антуана из центра малолетних преступников. В этот момент он один на один с самим собой, сам по себе в этом мире. Никому и в голову не придет, что теперь его жизнь наладится, но, по крайней мере, он здесь и сейчас свободен и предоставлен сам себе, так что, может, ему еще удастся обрести себя.

Тема

Эта история о фундаментальном противостоянии внутри каждого человека в поисках личной свободы и своего места в жизни. Каждый из четырех персонажей находится на перепутье между желанием чувствовать себя дома, в нужном месте и желанием быть свободным. Антуан свободе предпочел бы тихое счастье внутри своей семьи, если бы только родители могли принять его и позволить быть самим собой. У Рене есть такое семейное благополучие, но цена за спокойствие у них дома — огромная дистанция между членами семьи, к которой Рене принадлежит скорее «номинально». Жюльен женился на Жильберте и дал ее сыну свою фамилию, но он почти полностью лишен личной свободы, и исключение составляет лишь клуб автолюбителей — такова его цена за то, чтобы быть частью целого. Жильберта также пожертвовала свободой, чтобы ее сын не

рос без отца. Правда, она не может смириться с потерей — отсюда ее связи на стороне.

Все страдают от невозможности прийти к гармонии в противостоянии этих противоположных желаний, но только один Антуан (будучи жертвой обстоятельств, но действующий по собственной воле) разрешил для себя этот спор в пользу личной свободы, утратив последние ниточки, связывающие его с семьей.

Единство

Поскольку перед нами история с очевидным главным героем, то здесь мы видим единство действия, а то, что сам герой не всегда осознает полностью свои действия, как и мотивы, никак в данном случае не меняет этого. Большую часть времени, как кажется ему самому, Антуан пытается свести концы с концами: придумать оправдание для последней своей выходки или хоть как-то замаскировать свою ложь. На самом деле, все, что он делает, — проявление его невысказанного, но явного желания понять, что ему делать со своей жизнью, и найти тех, кто примет его и полюбит. Он врет, недоговаривает, крадет не для того, чтобы избежать наказания или выкрутиться, а потому что чувствует, что в противном случае он вовсе оторвется от своей семьи. Но попытки сохранить то немногое, что у него есть, терпят фиаско из-за его природного тяжелого характера, с одной стороны, и неготовности взрослых ему посочувствовать — с другой.

Экспозиция

В экспозиции мы встречаем рутину и конфликт. Автоматизм, с которым Антуан занимается своими обязанностями по дому, наталкивает нас на первые догадки о его роли в семье. Он забыл купить муки, и мать отчитывает его, а потом требует вернуть всю до копейки сдачу. Этот маленький эпизод говорит многое о непростом характере их отношений. Антуан просит у отца денег, и то, что тот исполняет просьбу сына, не подтверждает, что это в порядке вещей.

Есть в фильме примеры обратной экспозиции, когда какие-либо важные условия истории узнаются в ходе конфликта. Мы узнаем, что Антуан на самом деле не родной сын Жюльена, когда родители ссорятся. Мы понимаем о его сложных отношениях в семье, когда он боится идти домой из-за проблем в школе. По шуткам Жюльена ясно, что об интрижках

своей жены ему известно куда больше, чем он делает вид, а по раздражительной реакции на эти шутки Жильберты, видно, что она совсем не уважает своего супруга. Еще один любопытный элемент экспозиции: мы понимаем, что у семьи серьезные проблемы с деньгами, когда неожиданный стук в дверь заставляет супругов вздрогнуть, опасаясь, что это может быть газовщик.

Создание образов

Антуан — типичный тринадцатилетний подросток, как и все, склонный выкинуть что-нибудь недозволенное, не признающий авторитетов, своевольный и диковатый, другими словами, мальчишка, чья каждая попытка избавиться от проблем лишь обеспечивает ему еще больше трудностей. Даже такая безобидная вещь, как алтарь Бальзака, оборачивается катастрофой, не говоря уже о том, какие последствия за собой повлекло неумело придуманное оправдание дня прогула.

Жильберта — самовлюбленная вспыльчивая эгоистка. Она носит шубу, но им нечем платить за газ. Она взяла у мужа денег на постельное белье для Антуана, и на вопрос, где белье, свалила вину на сына. Она озабоченно рассматривает морщинки у себя на лице, но жалкую постель Антуана, что стоит в коридоре у входной двери, воспринимает лишь как неудобство, а не как дискомфортные условия для сына. Жюльен — добряк, пытается найти плюсы или повод для шутки в любой ситуации, но совершеннейший трус. Не раз мы слышим, что, по его мнению, сохранить мир в семье можно, если уступить. Рене — избалованный богатый мальчик, чья жизнь, кажется, не обременена никакими проблемами. Ему сходит с рук все то, за что Антуану всегда достается. Даже из школы его выгоняют потому только, что он сам того захотел. И за все его выходки не следует никакой расплаты.

Развитие сюжета

Каждая новая проблема Антуана вырастает из предыдущей, и каждый раз все ухудшается в геометрической прогрессии. Его поймали с эротическим календарем в руках и наказали. Он досадует на несправедливость, его наказывают еще сильней. Он не успевает закончить с дополнительной домашней работой и, не желая за это расплачиваться, предпочитает прогулять целый день с Рене. Но, в отличие от своего друга, у Антуана нет записки от мамы с оправданием, и он вынужден солгать. Даже

ябеда Морисэ, который доносит родителям Антуана о его прогуле, результат того, что Антуан угрожал ему. Морисэ делает ход в ответ, у него на это есть причина.

Стоило только миру в семье установится, а Антуану соорудить алтарь Бальзака, обращаясь к нему с надеждой завоевать мамино одобрение и деньги за хорошее сочинение, все пошло с точностью наоборот, и Антуана исключают из школы. Решив после этого не возвращаться домой, он отчаянно нуждается в деньгах. Оттого задумывает кражу из офиса отца, а ловят его, когда он хочет вернуть злополучную пишущую машинку. Любое его действие приближает его к исправительному центру и отдаляет от семьи.

Скрытая ирония

Мальчишки прогуливают школу, а возмездие в виде Морисэ уже шпионит за ними и собирается рассказать родителям Антуана. Так создается драматическая ирония, эффект от которой усиливает и без того плачевную ситуацию героя, ведь он только что наврал о смерти своей матери, а она появляется на пороге класса. Великолепный пример иронии, которая остается нераскрытой, но добавляет дополнительную глубину сцене, следует после того, как Антуан видит днем свою мать с другим мужчиной. А вечером Жюльен говорит, что они ужинают без мамы, так как она остается допоздна на работе, выражает сочувствие по поводу ее сверхурочных и того, что начальники всегда пытаются извлечь выгоду из доброты женщин.

Другой пример — сцена, в которой Рене переставляет часы вперед, тем самым вынуждая отца уйти из дома раньше. В том, что Антуана ловят, когда он хочет вернуть машинку, после того как беспрепятственно ее украл, есть своя особенная ирония. Ко всему прочему этот эпизод — иллюстрация того, что он скажет позже у психолога: даже когда он говорит правду, ему не верят.

Подготовка и последствия

Антуан садится за стол, чтобы подделать мамин почерк для оправдательной записки в школу, но возвращается отец и отвлекает его. Мы видим, что попытка героя скрыть свой сегодняшний прогул провалилась, а заодно замечаем и страх разоблачения перед родителями. Жюльен

спрашивает сына, как дела в школе, и это подливает масло в огонь.

Ночью Антуан притворяется спящим — это не только свидетельство того, что члены этой семьи постоянно друг другу врут, но и подготовка к сцене, где родители ругаются из-за лжи матери, его лжи и того, что он не родной сын Жюльена.

Очень эффектный способ подготовки — контраст. Вся семья Дуанелей идет в кино и чудесно проводит время. Они чувствуют себя счастливыми. Самая радостная сцена фильма сменяется исключением Антуана из школы за списывание на следующее же утро. Этот жуткий момент кажется нам вдвойне жутким, потому что следует прямо за самыми светлыми минутами истории. Завершение сцены также примечательно. Антуан в полной уверенности, что его пошлют в военное училище, размышляет, что попасть на флот было бы неплохо, потому что он всегда мечтал увидеть море.

Закладка и ее использование

Мечта Антуана увидеть море является закладкой, к которой мы вернемся в заключение истории. Море получает метафорический смысл, оно — символ представлений Антуана об абсолютной свободе, о побеге. Дополнительную поддержку этот символ приобретает, когда Жильберта просит судью выбрать место для сына где-нибудь поближе к морю.

Бальзак в этой истории тоже закладка. Сначала Антуан читает Бальзака, потом ставит его фотографию на свою полку и прикрывает занавеской. Первое возвращение к Бальзаку происходит, когда герой зажигает свечку и чуть не вызывает этим пожар. Второй раз мы слышим о Бальзаке, когда Антуана обвиняют в списывании из того самого рассказа, который он читал в начале.

Заявка на будущее

Прежде чем это происходит на самом деле, каждый из членов семьи так или иначе говорит об отделении Антуана, и каждый раз — это задел на будущее, не гарантия, но возможность. Антуан думает о военном училище, отец говорит о летнем лагере, мать в какой-то момент тоже поддерживает эту тему, и, наконец, на горизонте возникает исправительный центр. Так что шансы на счастливое окончание истории и продолжение жизни героя с родителями тают на глазах. Еще один намек на будущее мы слышим, когда Жюльен, раздосадованный кражей сына, говорит Рене, что тот еще долго

не увидит своего друга.

Ситуация, заставляющая нас подумать о будущем, когда Рене говорит, что Антуану нужно оправдание за прогул. Сначала мы думаем о том, как ему удастся подделать мамин почерк, но эта попытка проваливается. Потом они решают, что Антуану надо соврать и «чем значительнее, тем лучше». И, когда учитель спрашивает героя, где он был вчера, мы абсолютно уверены, что ему придется немедленно что-то выдумать, мы не можем угадать что, но уверены, что это неотвратимо.

Правдоподобие

Эта история совершенно не вызывает ни малейшего намека не недоверие: все события правдоподобны и реалистичны. Каждый день похожие истории происходят с подростками, и каждый из нас когда-то чувствовал свое одиночество и несправедливость мира. Тучи неумолимо сгущаются над героем, и мы уверены в том, что последствия происходящего, к сожалению, абсолютно реальны.

Действие и занятие

В основном все, что делает Антуан дома, — занятия: накрыть на стол, вынести мусор, сбегать за мукой в лавку. Но, когда Жильберта отсылает сына выкинуть мусор во время ссоры супругов, занятие превращается в действие для нее, поскольку в этом случае у нее появляется пара минут, чтобы закончить конфликт. Совместное приготовление яичницы на ужин, равно как и сооружение алтаря Бальзака, — занятия.

А вот внимательное и заботливое поведение Жильберты после того, как Антуан не ночевал дома, — совсем не обычное занятие любящей матери, но действие, которым она хочет завоевать расположение сына и разузнать о его намерении рассказать отцу о том поцелуе с мужчиной на улице. Как только она получает то, что хотела, настроение ее меняется, и она предлагает сыну сделку — деньги за отличную оценку. Когда в третьем акте фильма мальчики играют в футбол, Антуан вызывается принести далеко залетевший мяч — это явное действие, так как за ним кроется намерение сбежать.

Диалоги

История рассчитана в основном на зрительное восприятие, так что в ней нет необходимости обращать излишнее внимание на диалоги. Но это вовсе не означает, что диалоги — слабая сторона фильма, они отлично выполняют все возложенные на них функции, и тем не менее «Четыреста ударов» — это прежде всего зрительное впечатление.

В таких случаях диалоги обычно используются для более полного раскрытия образа персонажа. Например, любовь учителя к витиеватым фразам добавляет его образу красок. То, как Жильберта выражает свои мысли, подчеркивает ее скрытность. А оправдывающийся тон, с которым оба родителя говорят об Антуане с представителями власти, указывает на их проблемы с деньгами и заодно на полное непонимание истинных мотивов поведения их сына.

Зрительный ряд

Визуальная составляющая — определенно, наиболее сильная сторона картины. Здесь хорошо продумано все, от концепции в целом до отдельных кадров. В обыденной жизни Антуана много проблем, потому мы часто видим его в неприглядной обстановке: его ставят в угол, ему приходиться поджимать ноги, чтобы уместиться на малюсенькой кушетке в коридоре, над которой в обычное время нависает складной столик. Когда они с Рене прогуливают, они попадают в куда более приятные места — и это намек, что Антуан чувствует себя счастливым, бродя кругами без определенной цели. Когда Антуан оказывается предоставленным самому себе, вокруг него нет никаких ограничений; когда его ловят на краже, то ведут куда-то все вниз и вниз по бесконечным узким коридорам, похожим на лабиринт, и сажают в малюсенькую клеточку. Когда он убегает из исправительного центра, его путь лежит через просторные поля прямо к необъятному берегу моря.

Ночь, что Антуан проводит один на улице, насыщена образами и действиями, передающими его полное отчаяние и одиночество. Переночевать на фабрике невозможно, и он вынужден скитаться по улицам. Он голоден, и камера показывает нам изнутри уютное кафе и его, застывшего перед витриной в холодный вечер. Озябший и усталый, утром он находит закрытый фонтан и, расколов застывшую корочку льда, умывается. Этот короткий эпизод изображает всю безысходность положения мальчика.

Еще один сильнейший момент, когда Антуан смотрит сквозь

решетчатое окно полицейского фургона, как Париж растворяется вдалеке, и слеза скатывается по щеке героя. Вместе с ним едут взрослые люди, которым явно не впервой быть в такой ситуации. Мы видим его через прутья решетки и чувствуем его тоску и боль от того, что он оставляет единственно знакомое место и семью, которую, как он смутно ощущает, больше не увидит никогда.

Заключительный эпизод фильма и самый последний кадр заслуживают отдельного внимания. То, что герой добирается до берега моря, — его личная маленькая победа; но море никак не может помочь Антуану привести свою жизнь в порядок, и мы с болью в сердце это понимаем. Мы замечаем потерянный взгляд героя, контрастирующий со свободными движениями тела, и вот его лицо замирает в стоп-кадре, картинка приближается, и внутри нас мрачное предчувствие того, что ждет в будущем этого мальчика, пересиливает радость от его побега. Этот стоп-кадр создает то самое классическое противоречие чувств, возникающее при столь неоднозначном финале: мы рады, что герой свободен, но в то же время полны страха за его будущее, и те же мысли озарили лицо самого героя. (То же смятение чувств мы позже увидим на лицах сбежавших Бенджамина и Элейн, одетой еще в свадебное платье, в картине «Выпускник». Ликование оттенено только что пришедшим в голову осознанием полной неопределенности того, что ждет их впереди.)

Драматические сцены

Великолепный пример драматической сцены мы видим, когда Антуан возвращается из школы домой после ночи на улице. Мать пришла забрать его из школы, похоже, что она, наконец, осознала ошибочность своего отношения к сыну, она купает его и заботливо укладывает на свою кровать. Но истинные намерения Жильберты открываются, как только она спрашивает про «поговорить обо всем» в конце письма. Она боится, как бы Антуан не рассказал отцу, что он видел ее с другим, поэтому она делает все, что, как она думает, хотел бы от нее сын. Она признается ему в своих детских шалостях, надеясь расположить его к себе, но, выяснив, что ей ничего не грозит, расслабляется и предлагает сыну сделку, чтобы поспособствовать улучшению его оценок.

Дополнительные замечания

Одна из отличительных особенностей фильмов «новой волны» заключается в том, что вы никогда не увидите в них простого разрешения сложных дилемм и конфликтов. Если бы родители Антуана чудесным образом поняли свои ошибки, затосковали по сыну и забрали бы его домой, да еще хорошо бы в новую просторную квартиру — это был бы совсем другой фильм. Но у этой картины, как и многих других, созданных в рамках той же школы кино, «открытый финал». Жизнь идет дальше, и проблемы не решаются взмахом волшебной палочки, в лучшем случае эта история приблизила (а в некоторых фильмах даже, наоборот, отдалила) героя на один шаг к преодолению жизненных трудностей.

«Открытый финал», если сделан на должном уровне, всегда в некотором роде провокация. Он оставляет зрителям богатую пищу для размышлений и дискуссий. Некоторые фильмы, которые по каким-то причинам подражают приемам «новой волны», заканчиваются также «открытым финалом», который в действительности присутствует лишь для «пущей артистичности», в то время как зрителю прекрасно понятно, что герой разрешил или непременно разрешит свои трудности и достигнет цели. Это не имеет ничего общего с глубоким погружением в реальные жизненные дилеммы, которые не решить так просто.

Трюффо и его старшему коллеге по журналу Cahiers du Cinema Андре Базену принадлежит теория авторского кино, и «Четыреста ударов» дает отличную возможность поразмышлять на тему о том, кто все же является «автором» фильма. Перед нами картина автобиографическая, сценарий для которой в соавторстве написан тем же человеком, о жизни которого он повествует, и вдобавок этот же человек является и режиссером, так что сомнений нет — Трюффо в полном смысле этого слова «автор» фильма. Но пока создаются фильмы, в столь полной мере созданные одним человеком, гениальные и не очень, будет еще больше фильмов, чье авторство никак не приписать одной личности.

Опасность теории об авторском кино и причина жарких споров вокруг нее состоят в том, что это попытка сделать характерное лишь для определенной категории фильмов универсальным критерием анализа всех фильмов вообще. Далеко не каждый режиссер — «автор». Не все фильмы являются произведениями одной личности. Обычно все как раз наоборот. Зачаток будущего фильма появляется у сценариста, режиссер переосмысливает его идеи, и с помощью актеров и других профессионалов фильм воплощается в жизнь. Более того, человек может быть «автором» одних своих фильмов, но не быть «автором» других, хоть и оставаться их режиссером. Все зависит от того, как сложился процесс создания фильма

от начала до конца: кто подал идею и кто реализовал из расплывчатой идеи то, что в итоге видит зритель.

Удел художника не самоутверждаться, но рисовать, писать, танцевать, т. е. заниматься своим делом, а не своей личностью. А признавать одного гениальным художником, другого — ремесленником, а третьего — дилетантом — удел публики и критиков. Истинный «автор» счастлив представить свою работу на суд зрителей, а сам уже занят следующим делом.

Гражданин Кейн (1941)

Сценарий Германа Дж. Манкевича и Орсона Уэллса

Режиссер Орсон Уэллс

«Гражданин Кейн» — фильм, который порой называют величайшим в истории мирового кинематографа. Возможно, это преувеличение, но он, определенно, достоин звания одного из лучших. Его режиссеру, сценаристу, а по совместительству и исполнителю главной роли, Орсону Уэллсу, было всего 26 лет, когда фильм вышел на экраны. И хотя создатель фильма не так уж много обращал внимания на эмоциональное наполнение, «Гражданин Кейн» едва ли не больше всех остальных фильмов в мире повлиял на мировое, в частности американское, киноискусство. «Гражданин Кейн» — кладезь сценарных методов и приемов и обязательный объект изучения любого режиссера и сценариста.

Синопсис

Чарльз Фостер Кейн, баснословно богатый и могущественный человек, глава множества новостных издательств, умирает, выпустив из рук маленький стеклянный шар со снежинками и прошептав: «Бутон розы». Кинохроника, созданная по случаю его кончины, рассказывает нам в общих чертах об истории его карьеры, но никак не проливает свет на личность Кейна. Журналист по имени Томпсон получает задание выяснить, что значили последние слова умершего. Для этого он встречается с людьми, которые хорошо знали Кейна, и узнает от них о его жизни.

Сначала он находит вдову Кейна, Сьюзен Александер, которая работает в дешевом ночном клубе, но та отказывается говорить. Тогда журналист отправляется в библиотеку имени Тэтчера, названную в честь банкира, который был опекуном Кейна после того, как его мать унаследовала золотой прииск. Из дневников Тэтчера журналист узнает, что родители, несмотря на его сопротивление, отослали Кейна жить с опекуном «ради его же блага».

Далее Томпсон встречается с Бернстайном, управляющим Кейна, который многое рассказывает о его жизни. Как только Кейн вступает в права владения наследством, он решает заняться выпуском газеты, акции которой принадлежат ему. Вместе со своим другом Джедом Лиландом и Бернстайном Чарльз хочет превратить газету в источник правдивой

информации для простого народа, центр борьбы с произволом правящих богачей, что в глазах мистера Тэтчера выглядит нелепым расточительством. Но вот газета начинает приносить огромный доход, и Кейн, потеряв к ней интерес, отправляется в путешествие, а возвращается с женой Эмили, племянницей президента США.

Джед Лиланд, которого Томпсон навещает в больнице, тоже не имеет представления о том, что означает «бутон розы», зато рассказывает многое о личной жизни Кейна. Чарльз был женат девять лет, большую часть из которых он виделся с супругой лишь за завтраком. Но однажды он встречает начинающую певицу Сьюзен, которая станет его второй женой. Встречаясь со Сьюзен, Кейн баллотируется на пост губернатора, и, похоже, избиратели на его стороне, пока его противники не раскрывают его роман со Сьюзен. Эмили подает на развод, и Чарльз берет в жены Сьюзен, но «любовь избирателей» уже не вернешь. Тогда Кейн увлекается новым делом: строит для жены оперный театр, в котором заставляет Сьюзен выступать, несмотря на ее возражения. Джед напивается, не решаясь написать правду о ее дебютном провальном концерте, и лежит в отключке. В это время в издательство приходит Кейн и дописывает разгромный отзыв Джеда сам, но увольняет Лиланда.

Томпсон снова возвращается к миссис Александер, и на этот раз она рассказывает ему свою историю. После множества концертов и резких критических статей в газетах Сьюзен хочет бросить занятия пением, но Кейн настаивает, и она решает покончить жизнь самоубийством, приняв пузырек снотворного. Врачи спасают ее от смерти, и Кейн наконец разрешает ей оставить пение. Супруги переезжают во Флориду, где Кейн возводит небывалый по размерам замок, куда перевозит все ценности и произведения искусства со всего мира, что покупал долгие годы. Страдая от скуки и одиночества, Сьюзен умоляет его вернуться в Нью-Йорк, но Кейн не желает ничего слышать. Когда она, наконец, решает оставить его, Чарльз унижается и умоляет ее остаться, но она уходит, и он в приступе иступленной ярости крушит ее комнату.

Во дворце Томпсон расспрашивает дворецкого, Реймонда, который говорит, что услышал от Кейна о «бутоне розы» впервые как раз тогда, когда его бросила миссис Александер, и, ломая все в ее комнате, он наткнулся на стеклянный шар со снежинками, в котором был маленький домик. Кейн положил шар в карман и с тех пор стал все время проводить в одиночестве.

В замке специалисты составляют опись всего, что хранилось у Кейна, — «он никогда ничего не выкидывал». Томпсон признает, что ему толком

так ничего и не удалось узнать об этом загадочном человеке, а все истории о нем — лишь составные части огромного пазла. Он уходит, а тем временем рабочие бросают в печь вещи, которые не представляет ценности. Так, в огонь попадают старые детские санки — те самые, с которыми Кейн играл во дворе в день, когда банкир забрал его от родителей. Они сгорают, и мы видим, что на них написано «бутон розы».

Герой и цель

История Кейна заключена в другую обрамляющую историю, у которой есть свой герой — журналист Томпсон и его цель — выяснить смысл слов «бутон розы». Но совершенно очевидно, что герой фильма — Кейн, а Томпсона едва ли можно даже назвать полноценным персонажем, ведь он толком и не появляется на экране, всегда в тени. Фигура Томпсона нас не заботит, он, если можно так сказать, — воплощение нашего любопытства, интереса к жизни Кейна.

Цель же настоящего героя, Кейна, — добиться любви с помощью богатства и власти.

Препятствия

Впервые Кейн сталкивается с недостатком любви, когда мать решает отдать его на воспитание банкиру. Хотя она делает это, как ей кажется, ради его интересов, для маленького Кейна это становится трагедией. Тэтчер — человек, которого волнуют только деньги, и он не может дать мальчику любви, так что, вступая во взрослую жизнь, Кейн почти ничего не знает о том, что такое семья. Его газета становится для него семьей, но этого ему мало, и он хочет стать губернатором, добившись любви людей всего штата. Поражение на выборах ожесточает его и делает циничным. Когда его почти одержимые старания сделать из своей жены оперную диву сталкиваются с разгромным отзывом Джеда, он отказывается от своего друга и сосредоточивает всю свою энергию на том, чтобы заставить Сьюзен любить его. Когда и она оставляет его, он замыкается на воспоминаниях.

Завязка и начало

Могущественный медиамагнат умирает в своем огромном замке,

покинутый всеми, но окруженный предметами искусства и другими ценностями, и секрет его кончины так же невозможно постичь, как и смысл его одинокой жизни. Для первых кадров фильма Манкевич и Уэллс выбрали вид на зловещий одинокий замок, камера приближается, пока мы не увидим вблизи окно, а за ним стеклянный шар с маленьким домиком и губы, произносящие «бутон розы». Так начинается загадка.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Напряжение в фильме обусловлено вопросом «Сможет ли Кейн заставить мир полюбить его?» или чем-то в этом роде. Кульминация наступает, когда его последняя надежда на любовь, Сьюзен, решает, что лучше свести счеты с жизнью, чем терпеть его настойчивые требования и диктатуру. Хотя после этого они продолжают жить вместе, любовь между ними уже невозможна. Разрешение состоит в том, что теперь Кейн вынужден в одиночестве доживать свои дни, вспоминая о том времени, когда любовь еще была в его жизни, о детстве. Это понятно по стеклянному шару с таким же точно домиком внутри, в котором он когда-то жил ребенком и катался во дворе на санках с названием «бутон розы».

Тема

Тема фильма — любовь, к которой обращены все стремления героя. Четверо из пяти рассказчиков фильма — Тэтчер, Бернстайн, Лиланд и Сьюзен — когда-то любили Кейна, и каждый из них повествует о том, как начиналась и как умирала их любовь.

Единство

Несмотря на то что главная история фильма обрамлена в другую историю со своим героем, а части главной истории мы узнаем из уст пяти человек, сцены картины связаны вместе благодаря единству действия, главной цели Кейна — заставить всех любить его. Если в фильме «Расёмон» мы увидим непохожие и зачастую противоречащие друг другу рассказы, отражающие точку зрения разных людей на одно и то же событие, то в данном случае у нас пять связанных и взаимодополняющих историй, каждая о личных отношениях рассказчика и Кейна.

Экспозиция

Кинохроника о жизни Кейна, хоть и сообщает лишь общие факты, выполняет роль канвы биографии героя. Она необходима для того, чтобы пять историй, которые возвращают нас к разным моментам его прошлого, имели под собой какой-нибудь фундамент, а не путались в голове у зрителя. И пусть кинохроника — грубоватый и уж слишком очевидный прием, он вполне приемлем, поскольку, как говорил Роберт Таун, «публика простит вам почти любую несуразицу, если она будет в самом начале фильма». Впрочем, в каждой отдельной истории есть своя экспозиция, и она всегда более изощренная, чем предыдущая: например, момент, когда Кейн переезжает в буквальном смысле жить в офис газеты, которую только что купил.

Создание образов

Образ Кейна сложный, такого человека не вставишь в рамки конкретного психологического типа. Вообще, судя по тому, как рассказывается история, ясно, что цель создателей фильма — показать непростую цикличную природу психики героя, разные грани ее проявления. А цель и главная характеристика героя — получить всеобщую любовь, которую, как он думает, следует навязывать людям, пока они не падут перед его напором. Сьюзен однажды говорит это ему в лицо: «Ты не любишь меня. Ты хочешь лишь, чтобы я любила тебя. Конечно! “Я Чарльз Фостер Кейн. И я исполню твое любое желание, но за это ты должна любить меня!”» Образы других персонажей не так глубоки. Тэтчер изображен надменным и скрупулезным, он делает все для блага Чарльза, что, как он думает, входит в его обязанности. Проницательный и симпатичный Джед Лиланд выше всего ценит честность, но его дружбе с Кейном приходит конец, когда Чарльз впервые позволяет себе поступить нечестно.

Сьюзен — великолепный, яркий образ симпатичной, но весьма заурядной девушки, наивно мечтающей о сцене. Она мила, но ей не понять сложной натуры мужа.

Развитие сюжета

В фильме вопрос развития сюжета решен очень любопытно. У

истории пятеро рассказчиков, каждый из которых в свое время был близок с Кейном. В рассказе каждого из них есть свое развитие, свои три акта, завершенность или, если угодно, мини-развязка. Поскольку они повествуют о прошлом, мы постоянно путешествуем во времени: вот камера показывает нам былые времена, а вот то, что происходит сейчас, то мы видим Кейна молодым, то стариком, в зависимости от того, что вспоминают рассказчики. Так создатели фильма освобождаются от необходимости заботиться об исторической последовательности, могут сосредоточиться на проработке противоречивой личности героя и других философских вопросах человеческого бытия.

Скрытая ирония

Впервые скрытую иронию мы встречаем, сталкиваясь с историей появления мистера Тэтчера в жизни Кейна. Все, кроме мальчика, знают, что ему предстоит перейти под опеку банкира и уехать из дома. На иронии основана и сцена после первого концерта Сьюзен: Лиланд напивается, не дописав своего отзыва, и, пока он лежит в отключке, Кейн заканчивает отзыв за него, причем в том же духе, в котором его начал Джед. И эпизод, где музыкальный учитель Сьюзен тщетно пытается добиться от нее нужной ноты и распекает ее, а за его спиной стоит Кейн и слушает.

Подготовка и последствия

Кейн и Лиланд приезжают к зданию газеты, которую герой собирается взять под свой контроль, — это подготовка. Завершение наступает, когда редактор газеты уходит и больше не появляется. Эффектный финал следует за сценой столкновения Кейна, Эмили, Сьюзен и соперника Кейна на выборах на пост губернатора. Эмили и Гетис уходят, а Кейн стоит на лестнице и кричит им вслед слова негодования.

Закладка и ее использование

Возможно, самая известная закладка за всю историю кино — слова «бутон розы». В них загадка, к которой обращено наше любопытство с самого начала. Всплывая раз за разом, она все более подстегивает желание зрителя узнать ответ, и, наконец, когда мы уже отчаялись, в самой финальной сцене появляется ее разрешение. Одна из тех наживок, что

имеют такое большое значение для фильма в целом, что можно считать ее метафорой.

Менее важная, но не менее удачная закладка — декларация принципов Кейна, написанная его рукой, которую забирает на хранение Лиланд. Когда ложь для Кейна входит в привычку и его жизнь превращается в обман, Лиланд посылает ему декларацию обратно. Тогда закладка обретает метафорический смысл.

Элементы будущего

Та самая декларация, помимо прочего, — еще и один из элементов будущего в фильме. Кейн обозначает свои намерения на будущее, и мы задумываемся, удастся ли ему следовать собственному плану? Объявление о помолвке, которое Кейн распоряжается вставить в утренний выпуск, — очень простая и очевидная форма предсказания не свадьбы, а брака вообще, которому было суждено закончиться спустя девять лет. Во время их первой встречи Сьюзен говорит, что всегда хотела быть певицей, — еще один намек на дальнейшие события.

Правдоподобие

Вопрос неоднозначный. Все события в жизни и поступки героя кажутся логичными и последовательными ровно настолько, насколько мы готовы поверить в то, что «бутон розы» — корень, источник всего. Если так, то все, что показывается на экране, выглядит для нас органичным и естественным.

Действие и занятие

Первым действием героя становится его агрессивный выпад с санками в сторону Тэтчера. У этого эпизода две функции: показать протест мальчика и заострить наше внимание на санках. Следующее действие — распоряжение Кейна перевезти всю мебель в офис в тот же день, когда он приходит сюда впервые. Это означает, что Чарльз намерен сделать работу своей жизнью, а коллег — своей «семьей». Когда Сьюзен оставляет его, Кейн в ярости крушит ее комнату. Тут мы видим, как с помощью действия раскрывается внутреннее состояние героя. А вот примеры простых занятий: маленький Чарльз катается на санках во дворе, Сьюзен собирает

пазлы. Тут нет подоплеки, и это никак не влияет на главного героя.

Диалоги

Хотя фильм строится на интервью и рассказах о прошлом, его никак не упрекнешь в излишней «заговоренности». Реплики персонажей продуманы и выверены.

Пример короткого, но исчерпывающего диалога — разговор Кейна и Джеда в то утро, когда первый дописывает отзыв о концерте: «Теперь мы снова разговариваем?» — «Конечно, разговариваем, Джед. Ты уволен». Еще одна лаконичная и емкая реплика Кейна звучит, когда он подписывает отказ от управления газетной индустрией: «Если б я не был так богат, то, вероятно, стал бы хорошим человеком».

Этот фильм сильно отличается от большинства картин своего времени. Редкое для начала 1940-х внимание ко всем нюансам языка, даже манера изъясняться у каждого персонажа своя, взять хотя бы разных по характеру и, соответственно, разных по стилю речи Эмили и Сьюзен.

Зрительный ряд

«Гражданин Кейн» стал прорывом в искусстве визуального воплощения: этот фильм добавил множество новых приемов в обязательный список для изучения, во всяком случае для мейнстримового кинематографа Америки. Из всех съемочных находок стоит вспомнить об эпизодах завтраков Кейна и Эмили: чем более охладевают их чувства, тем реже мы видим их на экране вместе. Смещение фокуса камеры со сцены оперного театра на двух рабочих под потолком и их красноречивый обмен мнениями по поводу представления; постепенное движение взгляда от крыши ночного клуба к прожекторам на потолке и ниже — в повседневный мир Сьюзен.

Драматические сцены

Драматических сцен много: мать подписывает бумаги о передаче опеки над сыном, а отец никак не может этому препятствовать; Кейн приезжает в офис газеты и обустраивается в нем; соперник Кейна на выборах раскрывает его измену, заманив Эмили в квартиру к Сьюзен, и др. Сцена ухода Сьюзен заслуживает более пристального внимания. Ее

предвосхищает короткая подготовка: Кейн входит к ней и застает Сьюзен за сбором чемоданов. Их слова и даже движения продуманы до мелочей, повсюду лежат вещи, а Сьюзен торопит служанку. В отчаянии могущественный Кейн опускается на колени, моля ее остаться, в этот момент мы видим полностью его согнутую фигуру в анфас в дверном проеме. Она уходит, и он мечется в комнате, ломая все, что попадается под руку.

Дополнительные замечания

Об уникальности «Гражданина Кейна» написаны даже книги, но среди всех качеств фильма, мы считаем, отдельного разговора заслуживает особенность времени в картине. Создатели фильма дали пяти разным людям выступить рассказчиками истории, освободив себя от временных рамок. Мы узнаем всю историю, перемещаясь то дальше, то ближе во времени, в зависимости от воспоминаний. Это очень удобно, когда история охватывает долгий период времени, в нашем случае почти 60 лет.

Вдобавок не стоит забывать, что загадка фильма не в том, что случилось с Кейном, а в том, что это значит. И свобода перемещения во времени помогает установить природу загадки: какое значение эти события имели для самого Кейна? Нам кажется, что мы получили представление о дебютном концерте в оперном театре от одного рассказчика, но вот другой говорит о том же событии на свой лад, и мы смотрим уже другими глазами. Мы узнаем мнение Тэтчера о бизнесе Кейна, а Бернстайн видит то же самое под другим углом. Контраст, противопоставление, различие взглядов рассказчиков заставляет читателя задуматься об истинных причинах, мотивациях, страхах и стремлениях Кейна.

Свидетель (1985)

Сценарий Эрла У. Уоллеса и Уильяма Келли
Авторы истории Уильям Келли, Памела Уоллес и Эрл У. Уоллес
Режиссер Питер Уир

Номинированный на восемь премий Академии киноискусства, в том числе за лучший оригинальный сценарий и лучшую режиссуру, «Свидетель» — прекрасный пример сочетания хорошего повествования и новейших возможностей кинематографа. Эта история вращается вокруг одного из наиболее актуальных в современном обществе вопросов: где граница между использованием силы во благо и злоупотреблением? Драма фильма разворачивается на фоне «идеального» мира аманитов. «Свидетель» — доказательство того, что команда из талантливых сценаристов и режиссера может создать великолепный фильм из самого не подходящего на первый взгляд материала.

Синопсис

Мальчик-аманит Самуэль и его рано овдовевшая мать Рейчел путешествуют на поезде, при пересадке в Филадельфии их поезд задерживают на три часа. В мужском туалете на станции Самуэль становится свидетелем убийства. Приезжает полицейский Джон Бук, которому поручено расследование. Его грубоватое поведение заставляет Рейчел нервничать, а вот мальчик, кажется, в полном восторге от своего первого знакомства с окружающим миром. Самуэль хорошо рассмотрел одного из убийц, и в участке ему для опознания показывают бесчисленные фотоальбомы с преступниками, но мальчик узнает убийцу в уважаемом лейтенанте полиции Макфи.

Бук прячет мальчика в доме своей сестры и отправляется доложить новости начальнику, а по совместительству своему бывшему напарнику, капитану Шефферу. Бук предполагает, что Макфи участвовал в операции по поимке поставщиков наркотиков и переметнулся на «темную» сторону. Шеффер спрашивает, кто еще знает о том, кого узнал мальчик, Бук отвечает, что лишь они двое, и тогда капитан просит пока оставить это в секрете. Бук отправляется домой, а там его уже поджидает Макфи; между ними происходит перестрелка, и Макфи скрывается, но перед этим ранит Бука. Понимая, что Шеффер заодно с Макфи, Бук звонит своему

нынешнему напарнику и просит его временно «потерять» папку с данными Рейчел и Самуэля. Затем, не говоря ни слова о своей ране и об опасности, которая над ними нависла, поспешно отвозит мать и сына в поселение аманитов, надеясь, что здесь они будут в безопасности.

Доставив их домой, Бук собирается уезжать, но теряет сознание, и Рейчел выясняет, что он ранен. Она выхаживает его с помощью советов одного из старейшин общины, и Бук, после пары дней борьбы со смертью, приходит в себя. Теперь ему придется прятаться в поселении аманитов, пока он не встанет на ноги и не придумает, как избавить мальчика и его мать от опасности. Бук узнает, что дело об убийстве на вокзале повесили на него, и продажные полицейские прилагают все усилия, чтобы его найти.

Так что ему придется на время осесть среди аманитов. Он переодевается в одежду покойного мужа Рейчел и пытается вписаться в их семью, в которую, кроме самой Рейчел и ее сына, входит еще резковатый, но добрый свекр Элая. Любопытный Самуэль рассматривает револьвер полицейского, Бук, вынув из него пули, показывает мальчику, как обращаться с оружием, но Элай спешит прочитать внуку лекцию о взглядах аманитов на проявление насилия, и револьвер прячут на кухне, подальше от ребенка. Бук носит «достойную» одежду, по утрам доит коров, помогает по дому, одним словом, становится членом семьи, а тем временем его с каждым днем все сильнее тянет к Рейчел, и она отвечает взаимностью. Бук знакомится с ее поклонником Дэниэлом, двое мужчин работают вместе, помогают строить амбар, и тяжелый труд сближает их. Получив одобрение даже у своего негласного соперника за сердце Рейчел, Бук все более проникается уважением к укладу жизни аманитов. Но, когда Рейчел предлагает себя Буку, он не может принять ее предложение, понимая, какая пропасть их разделяет.

Бук узнает, что его напарник убит, он уверен, что это дело рук Шеффера и Макфи. Эта новость приводит Бука в ярость, которую он незамедлительно вымещает на хамоватом парне, издевавшимся над аманитами, а особенно над Дэниэлом, пользуясь тем, что они не могут ответить на насилие тем же. Бук ломает ему нос, и это привлекает к нему внимание окружающих, благодаря чему Шеффер быстро вычисляет, где скрываются Бук и мальчик. Бук собирается уехать на следующее утро. Несмотря на то что люди в поселении настойчиво рекомендуют Рейчел держать себя в руках и не поддаваться обаянию «англичанина», она больше не может скрывать свои чувства, и герои, наконец, бросаются друг другу в объятия.

На рассвете у дома Лэппов появляются вооруженные Шеффер, Макфи

и еще один убийца, Ферги. Они врываются в дом и угрожают Рейчел и Элаю, пока Бук занимается обычными утренними делами в амбаре. Бук находит Самуэля и просит его бежать со всех ног на соседнюю ферму Дэниэла, но мальчик убегает недалеко, прежде чем слышит выстрелы. Бук заманивает Ферги в силосную башню и убивает, засыпав зерном. Он забирает ружье Ферги и убивает Макфи, а тем временем Самуэль звонит в колокол, пока не собираются все соседи. Шеффер приставляет пистолет к виску Рейчел, вынуждая Бука бросить оружие, но, когда капитан собирается увезти мальчика и Бука, Бук взывает к здравому смыслу Шеффера, показывая, что вся община аманитов стала свидетелем его действий, он говорит, что для капитана все кончено, и Шеффер сдается. Приезжают полицейские из местного участка, Бук говорит Самуэлю «счастливо», а потом следует безмолвное прощание с Рейчел. Элай заботливо предостерегает Бука быть начеку «с этими англичанами», и Бук садится в автомобиль и уезжает, а мимо него к Рейчел идет Дэниэл.

Герой и цель

Хотя название фильма указывает на мальчика, это история, совершенно точно, о Джоне Буке. Грубый, полный недостатков, склонный к насилию мужчина, существующий по правилам жесткого мира, Бук тем не менее вызывает у зрителя участие. Его уважительное отношение к Рейчел и Самуэлю говорит о благородстве, он предпочитает правильный поступок личной выгоде и готов на все, чтобы защитить невинных. Цель главного героя — четкая и ясная: уберечь свидетеля от продажных полицейских, которые покушаются на жизнь мальчика и его самого.

Препятствия

Первое и главное препятствие героя заключается в том, что его враги, убийцы, — уважаемые полицейские, и в их распоряжении все силы полицейского участка. Помимо этого, Бук еще серьезно ранен и несколько дней вообще находится без сознания. К тому же в общине аманитов он — вызывающий подозрения незваный гость, которого терпят лишь из-за того, что Самуэль в опасности, а до проблем Бука здесь никому нет дела. И все это усугубляется тем, что он не может изменить свою личность так же легко, как сменил одежду. Для туристов Бук, может, и выглядит как аманит, и даже сами аманиты благосклонно смотрят на него как на хорошего

плотника, но внутри он был и остается сторонником решительных действий, иногда грубым и прибегающим к насилию, и это проявляется, когда эмоции берут над ним верх. А в конце фильма ко всем препятствиям Бука прибавляются еще трое вооруженных по всем традициям современного мира «англичан», против которых ему приходится выступать на этой старомодной ферме.

Завязка и начало

Предпосылки истории обусловлены в равной степени социальными и личными обстоятельствами. Социальные заключаются в самом факте изолированного существования мирной общины аманитов параллельно с более агрессивным и быстро развивающимся миром современной Америки. Личные предпосылки таковы, что Бук — сильный, грубый, но добропорядочный полицейский, который чересчур привязан к своей сестре и ее детям.

Начать фильм Уоллес и Келли решили с представления аудитории культурных традиций аманитов, а заодно и с личных обстоятельств Рейчел: в первые минуты фильма мы видим похороны ее мужа. Поскольку история построена на столкновении двух разных миров, с одним из которых зритель прекрасно знаком, а о другом не имеет представления, удачной находкой было начать фильм именно так.

Если б вместо этого кино начиналось с чего-нибудь более динамичного — скажем, с убийства в туалете, — это бы стало серьезным упущением сценаристов, потому что аманиты так и остались бы непонятными нам и далекими от нашего мира. И эту первую информацию пришлось бы оставлять на потом, когда действие перенесется на ферму, но тогда было бы слишком поздно.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Вопрос основного напряжения фильма можно выразить так: сможет ли Бук спасти мальчика и уберечься сам от продажных полицейских? К концу первого акта зрители волнуются не о том, разделается ли Бук с врагами, а о том, надежно ли он от них спрятался.

Кульминация фильма заключается в той сцене, когда истинная природа Бука берет свое и он решает «излупить» задиристого паренька, тем самым обнаруживая себя под маской аманита.

Разрешение истории мы видим, когда Бук заставляет Шеффера сдаться на глазах у всей общины, когда он открывает капитану глаза на то, что с помощью насилия ему никогда не одолеть мирное общество аманитов.

Тема

Центральная тема фильма скорее апеллирует к социальным, а не личным аспектам человеческой жизни. Эта история поднимает вопрос о роли силы в обществе на примере двух контрастных культур, в одной из которых дела принято решать с помощью насилия, а в другой — насилие под строжайшим запретом. Однако, хотя в общине аманитов никогда не прибегают к насилию, многое здесь тоже строится на понятии силы. Угроза быть отлученной от общины для Рейчел не менее страшна, чем вполне реальная угроза жизни для Бука. Но, когда в конце фильма вооруженный Шеффер противостоит безоружным аманитам, они оказываются сильнее его.

Единство

В этой истории мы наблюдаем единство действия, так как сюжет развивается вокруг попыток Бука защитить свидетеля. И хотя не все события фокусируются на том, сможет ли Бук спрятать мальчика, цель героя, порой отходя на задний план, никогда не исчезает из нашего поля зрения. Когда Рейчел выхаживает его после ранения, когда он старается завоевать расположение общины аманитов и даже когда пытается бороться со своим влечением к Рейчел, за этим всегда стоит первоначальное стремление защитить Самуэля. А в это время Шеффер разыскивает Бука, мальчика и его мать и тем умножает препятствия на пути главного героя.

Экспозиция

В фильме много элементов экспозиции, и трудно переоценить их роль для истории, большая часть событий которой происходит в мире, не известном аудитории. Чтобы показать, как устроен мир аманитов, создатели фильма используют сцену похорон, во время которых нам также представлено и будущее место действия — ферма Лэппов. В этих первых минутах фильма мы можем найти и каплю конфликта (когда Дэниэл выражает Рейчел сочувствие на глазах у других женщин), и толику юмора

(шутка про яички жеребца, и сцена, когда Дэниэл следует за поездом Рейчел на своей повозке). Но в целом настоящего конфликта в этой экспозиции нет. Для начала фильма, когда аудитория готова простить все что угодно, даже отсутствие конфликта и напряжения, такая экспозиция вполне приемлема. Но только попробуйте позволить себе подобное позже, в середине фильма, и провал обеспечен.

Хороший пример аккуратной и комичной экспозиции — сцена, когда Бук покупает Самуэлю и его маме по хотдогу, а Рейчел рассказывает ему обо всем, что услышала о его недостатках от сестры. В этот момент мы узнаем не только подробности личной жизни героя, но и судим о его личности по тому, как он реагирует на слова Рейчел.

Прекрасный пример емкой, экономной экспозиции — появление Бука в доме Шеффера. По тому, как уверенно герой проходит от входной двери в кабинет капитана, мы понимаем, что их связывает давняя дружба. Бук знает, где какие комнаты, жена и дочь Шеффера приветствуют его, и становится ясно, что в этом доме он всегда желанный гость.

Пока Бук лежит в горячке в доме Лэппов, старейшины общины обсуждают, как поступить с чужаком. Это пример экспозиции, реализующейся через конфликт. Они озадачены появлением в своем закрытом от посторонних мирке незваного «англичанина», нарушившего их размеренную жизнь. Эта дискуссия многое дает для понимания того, как строится иерархия общины аманитов, каковы их религиозные и социальные взгляды, насколько высок авторитет Элая и какой социальной опасности подвергла себя Рейчел.

В другой раз экспозиция преподается в виде «наставлений», которые Элай дает Самуэлю по поводу револьвера Бука и оружия вообще. Дедушка рассказывает внуку о взглядах общины на убийство и насилие, о выборе мирной жизни, и в его словах — глубокий философский и культурный конфликт с внешним миром, а мы узнаем законы жизни общины аманитов.

Создание образов

Джон Бук представляется зрителю человеком, который привык брать на себя ответственность, человеком с обостренным чувством долга, прагматичным и несколько черствым. И эти черты остаются неизменными на протяжении всей истории, кроме черствости, которая исчезает по мере того, как он проникается миром аманитов. Основные характеристики личности Бука непосредственно связаны с его целью — выполнить свою

работу честно и эффективно.

Они с Рейчел в этом похожи: она тоже прагматична и за дела берется смело, никогда не бросая начатое на полпути. Хотя в вопросах чувственности и инициативы она противоположна главному герою: по мере развития сюжета в ней происходит серьезная перемена. Рейчел ощущает потребность быть в ответе за свою судьбу, и она готова нести ответственность за это решение. Даже перед лицом угрозы быть изгнанной из общины Рейчел не отказывается от своих чувств к Буку. Ее образ создается во многом благодаря тому, к чему она стремится: действовать по велению сердца, независимо от представлений других, будь то полиция или старейшины аманитов.

Самуэль — обычный мальчик, ничем не отличающийся от сверстников из современного общества, любопытный, восторженный, взволнованный тем огромным миром, что лежит за пределами его мирной фермы.

Элай представляет интересный контраст с Рейчел. Он безоговорочно верит в постулаты учения аманитов, и его главная мотивация во всем, что бы он ни делал, — поступать согласно тому, что считается верным и добродетельным в глазах общины. Когда Рейчел действует, следуя порывам сердца, не обращая внимания на то, как это смотрится со стороны, Элая волнует в основном внешняя сторона ее поступков. Тревога, которую Элай чувствует с появлением Бука в мире аманитов, его разговоры со старейшинами, страх, что Рейчел опозорит себя и будет отлучена от общины, что сулит и тяжелые последствия для него самого, — все это результаты внешнего давления на его личность.

Шеффер — контрастный с Буком образ. Двое похожих друг на друга мужчин, в прошлом напарники, наставник и ученик, оба из одного и того же теста, но выбравшие противоположные жизненные пути. Они оба умны, хитры, прекрасно знают правила той игры, что затеяли, и готовы на все для достижения своих целей. Но только Бук стремится защитить невинных, а Шеффер хочет спасти собственную шкуру и сохранить в тайне свои преступные действия.

Развитие сюжета

В основе истории лежит роковая ошибка, которую Бук допустил по незнанию: он рассказал Шефферу, что у него есть свидетель, который опознал в Макфи убийцу. Если бы не эта оплошность, жизни персонажей

сложились бы совсем иначе. Иными словами, хотя ни герой, ни аудитория не знают, чем грозит сообщение о свидетеле Шефферу, именно эта сцена и является пусковым механизмом для последующего развития событий.

Макфи выслеживает и стреляет в Бука — и это первый результат ошибки главного героя. Он вынужден немедленно забрать мальчика и его мать от сестры и спрятать их так, чтобы до них не добрались полицейские-убийцы. Бук привозит их домой, но, потеряв сознание из-за раны, и сам вынужден остаться у аманитов. Элай и старейшины, вопреки опасениям, разрешают полицейскому остаться у них, чтобы защитить Самуэля. Бук переодевается в одежду аманитов и теперь его не отличить от настоящих членов общины. На первое время все трое в безопасности. Но теперь Бук должен вести себя, как аманит, а это против его природы, и в конце концов герой совершает вторую ошибку: он решает проучить парня, что издевается над аманитами, и тем самым раскрывает свою истинную природу, а значит, и свое местонахождение. В результате трое вооруженных убийц приезжают на мирную ферму Лэппов, а Бук, следовавший традициям аманитов, оказывается безоружным.

Скрытая ирония

Главное разоблачение фильма не имеет отношения к скрытой иронии, так как зритель узнает о том, что Шеффер в сговоре с Макфи тогда же, когда и Бук. Тем не менее в истории немало эпизодов, которые без скрытой иронии не обошлись.

Когда Бук в спешке забирает Рейчел и Самуэля из дома сестры и везет их на ферму, мы знаем, что он ранен и что они в опасности, но мальчик и его мать этого не знают. Скрытая ирония есть и в попытке Бука сойти за аманита, ведь и он, и члены общины знают правду, в то время как туристы и городские жители — нет. И здесь ирония нужна режиссеру для усиления драматического эффекта в сцене, когда одетый, как аманит, Бук ломает нос парню, что издевался над Дэниэлом. Зрителю хорошо известно, насколько хорошо Бук умеет «излупить» человека, а тот юноша ожидал встретить лишь очередного безобидного аманита.

Подготовка и последствия

Сцене, в которой Самуэль становится свидетелем, предшествует подготовка: мальчик изучает железнодорожную станцию и все кажется ему

любопытным и поразительным. Оказавшись в туалете, он наблюдает за убийством такими же широко раскрытыми от удивления глазами. Перед тем как Бук находит ложного подозреваемого, «лупит» его и показывает мальчику, есть подготовка в машине, а после следует финал, в котором Рейчел выражает страх и недоверие к Буку, его методам и миру, в котором он живет. Эта сцена особенно важна для фильма, в центре которого стоит столкновение разных культур.

Есть и другая важная сцена с подготовкой и завершением. Самуэль находит револьвер Бука в ящике комода и не может устоять, чтобы не взять эту вещь. Бук застает Самуэля с оружием в руках и за этим следуют две контрастные сцены. Полицейский подогревает любопытство мальчика, рассказывая об опасности пистолета и о том, как правильно с ним обращаться. Затем Элай поучает Самуэля, рассказывая, как, согласно учению, аманиты относятся к насилию. В результате Бук отдает Рейчел револьвер и пули, чтобы та спрятала оружие надежнее.

Закладка и ее использование

Обратим внимание на то, как одна и та же сцена может выполнять несколько функций одновременно. Ситуация, когда Самуэль находит револьвер, одновременно является и закладкой, которая реализуется, когда Рейчел достает оружие и пули из коробки с мукой, чтобы отдать Буку. Потом, когда на ферму приезжают убийцы, револьвер нужен Буку, но мы знаем, что герою его никак не достать.

Еще одна закладка в истории — силосная башня, которую Самуэль показывает Буку во время экскурсии по ферме, а потом герой с ее помощью расправляется с Ферги. Колокол на доме, который используется, чтобы собрать семью за завтраком, — тоже закладка, которая потом используется Самуэлем, чтобы забить тревогу и собрать всех соседей. Бук занимается плотницкой работой в сарае, и это тоже своего рода закладка, которая реализуется во время его «инициации» в общине аманитов, когда все мужчины будут вместе строить амбар. Закладкой можно считать и реплику Элая «будь осторожней с этими англичанами», с которой он в начале фильма обращается к Рейчел и которая в конце приобретает ироническое значение, когда он говорит ту же фразу Буку.

Великолепный пример закладки — капор Рейчел. Большую часть времени она носит капор и ведет себя так, как принято в общине аманитов. Но, когда они с Буком танцуют в гараже и она тем самым нарушает

правила общины, капора на ее голове нет. Нет его и когда она стоит перед Буком обнаженная. Наблюдая из окна, как Бук устанавливает скворечник, Рейчел понимает, что он собирается покинуть их ферму, тогда она снимает капор, и камера нарочно обращает наше внимание на это действие. Так капор Рейчел приобретает значение метафоры; когда она снимает его и подходит к Буку, следует их страстный поцелуй, противоречащий всем правилам аманитов.

Элементы будущего

В фильме есть некоторое количество заделов на будущее. Например, когда Бук говорит Рейчел, что по делу убийства не будет судебного разбирательства, или когда Элай и Рейчел обсуждают отъезд Бука на следующее утро, а также когда Элай предупреждает, что Рейчел может быть отлучена от общины за то, что привела в их мир «этого англичанина». Каждый из этих моментов не является гарантией или предсказанием, но заставляет нас задуматься, что может или не может произойти дальше. Рейчел приглашает Бука поучаствовать в возведении амбара, когда они танцуют, и это тоже элемент будущего.

Правдоподобие

Эта история не нуждается в том, чтобы убедить зрителя в своей правдоподобности. Хотя, возможно, мы и испытываем некоторые сомнения — неужели так уж трудно обнаружить в общине аманитов «чужака», — все остальные аспекты фильма вполне реалистичны. Нет ничего невероятного в простом городском полицейском, в убийстве на станции и в мирной жизни аманитов и нет ничего сомнительного в том, что, столкнувшись, эти два мира провоцируют такую интересную историю.

Что касается чувства неизбежности, то тут создатели фильма постарались на славу. Поскольку большинство решений сиюминутных проблем приводит к возникновению новых, куда более масштабных, аудитория постоянно чувствует, что события этой истории просто не могли бы развиваться как-то иначе.

Действие и занятие

Занятия в фильме: раздача еды на поминках, приготовление еды во

время возведения амбара, само возведение амбара, ремонт машины Бука, приглашение семьи на завтрак с помощью колокола и т. д.

Когда Бук приглашает Рейчел потанцевать — это действие, так он хочет узнать ее поближе, растопить лед в их отношениях. Когда она оборачивается к нему во время вечернего туалета, она тоже совершает действие, так она предлагает себя ему. Дэниэл делится с Буком своим лимонадом, так он совершает действие, с помощью которого показывает свое дружеское расположение и что остальные не должны придавать значения их скрытому соперничеству. Бук разряжает револьвер и дает Самуэлю, и это действие, как и тогда, когда мальчик звонит в колокол, чтобы собрать соседей.

Диалог

Одна из основных функций диалогов в этом фильме — показать разницу между двумя мирами. Старомодный язык аманитов контрастирует со сленгом современных городских жителей, сдобренным изощренными ругательствами. Непривычное для Рейчел слово «лупить» против грубых слов, которые бормочет Бук во время горячки, и его угроз туристке, когда он, одетый, как аманит, приезжает в город, чтобы позвонить.

Иногда слова героев имеют и пророческий смысл. Например, перед тем как посадить Рейчел с сыном на поезд, Дэниел говорит Самуэлю: «Много чего увидишь!» А вот слова Элая «будь осторожнее среди этих англичан», сначала звучащие как напутствие Рейчел, приобретают другую трактовку, когда Элай говорит их Буку на прощание.

Зрительный ряд

Порой пейзажи и виды в фильме просто завораживают, выглядят пасторально, но тем не менее такое богатство визуального ряда не доминирует над сюжетом.

Все, начиная с полей колосящейся ржи и заканчивая статуей ангела с умирающим человеком на руках на станции, помимо собственного впечатляющего вида, поддерживает нужный эмоциональный настрой или является тонким намеком на будущие события. Изображение статуи с вокзала появляется перед нашими глазами вновь, когда Рейчел обнаруживает, что Бук ранен. Они с Элаем перетаскивают Бука в дом, и в этом действии они словно бы повторяют позу ангела.

В третьем акте Шеффер, Макфи и Ферги находят ферму Лэппов. Их автомобиль сперва показывается над холмом, потом гаснут фары, и машина дает задний ход, чтобы исчезнуть из поля зрения. На фоне чудесного мирного деревенского утра этот автомобиль кажется чужим, инородным, его появление сеет в зрителях тревожное тяжелое чувство.

В конце фильма Бук и Рейчел прощаются, и за спиной героя тянется дорога, по которой он вскоре вернется в свой мир, а позади Рейчел — ее дом и ее мир, который она не может покинуть. Простота и очевидность этой композиции делают все слова ненужными; когда он поворачивается к своему миру, а она обращается к своему, никакие реплики не нужны. Визуальный ряд имеет огромное значение для финального эпизода фильма.

Драматические сцены

В фильме много эффектных иллюстративных драматических сцен. Старейшины собираются вокруг изголовья кровати Бука: они желают одного — избавиться от чужака в своей общине. Рейчел противостоит им, она вынуждена оставить Бука в их доме, чтобы не везти его к врачу и так защитить сына. Элай находится меж двух огней: он хотел бы поддержать свою невестку, но и сохранить свою влиятельную позицию в общине он также хочет, а оставить чужака у себя означает подвергнуть сомнению свой авторитет. Эти три противоречащих друг другу силы, три желания, создают конфликт, который делает эту сцену драматической.

Элай предостерегает Рейчел, угрожает ей отлучением от общины, и в этой сцене мы снова видим конфликт интересов. Свекор все еще волнуется за свое положение, а Рейчел не боится огласки их отношений с Буком, так как убеждена, что не сделала ничего предосудительного.

Главное выяснение отношений между Шеффером и Буком в конце фильма на глазах у общины — сильная драматическая сцена с подготовкой и финалом. До момента смерти Макфи Шеффер не прибегал к насилию, но теперь он приказал Элаю и Рейчел следовать в амбар и приставил пистолет к виску Рейчел, чтобы заставить Бука бросить оружие. И хотя все выглядит драматично, это лишь подготовка для его финального откровения о своих планах по убийству мальчика и Бука. Шеффер не собирается убивать Рейчел, хоть и угрожает Буку, что сделает это. Его действия приводят к накалу страстей, Шеффер и Рейчел теряют самообладание, а Бук, несмотря на сильное волнение, берет ситуацию под контроль. Он убеждает Шеффера в том, что ему не победить, и тот сдается. Затем

следует короткий финал, во время которого зритель успевает переварить только что произошедшие стремительные события и даже немного проникнуться сочувствием к Шефферу.

Дополнительные замечания

Любопытный аспект «Свидетеля» состоит в том, что в этом фильме социальная сторона доминирует над личной. Эта история о столкновении двух культур. И хоть Бук, Рейчел, Самуэль, Элай и Шеффер — отдельные персонажи, каждый со своей целью, главная образующая конфликт их интересов сила связана именно с разницей культур. Противоречие между полной насилия городской жизнью полицейских и мирной жизнью аманитов — вот что создает историю и заставляет сюжет развиваться.

Как мы уже говорили в разделе «Тема», этот фильм — размышление о том, как человечество использует силу. К счастью, создатели фильма достаточно мудры, чтобы удержаться от ответа на вопрос и не превращать размышление в постулат или четкий обвинительный тезис. Да и будь у них однозначный ответ на вопрос о том, где граница между использованием силы во благо и во вред, то им следовало бы не снимать фильм, а прямиком отправляться с докладом в ООН. «Свидетель» — фильм, который поднимает проблему, заставляет зрителя задуматься, но ни в коем случае не дает четкого ответа. В этой истории не все городские жители коварны и агрессивны, как не все аманиты безгрешны и добры; в обеих культурах есть место проявлению силы, и в обеих есть что-то достойное восхищения. Но в конце фильма одна форма силы побеждает другую, и это едва ли можно считать разрешением проблемы. Вместо этого сценаристы и режиссер показали, что перед нами сложный и противоречивый вопрос, на который нет простого однозначного ответа, и, что еще важнее, заставили зрителей подумать, каково их личное отношение к тем разным проявлениям силы, о которых рассказывает фильм.

Трамвай «Желание» (1951)

Сценарий Теннесси Уильямса, автора оригинальной пьесы, адаптация Оскара Сола

Режиссер Элиа Казан

Поставленная, когда Уильямсу еще не было и 35 лет, пьеса имела огромный успех во всем мире и вдохновила на создание великолепной экранизации. За свою пьесу Уильямс получил две первые Пулитцеровские премии, а экранизация девять раз была в числе номинантов на приз Академии киноискусства во всех основных категориях и получила три «Оскара» за лучшие роли; лишь Марлон Брандо в роли Стэнли — единственный из четверых главных актеров, кто не был удостоен высшей кинематографической награды.

(Важно: синопсис и анализ основаны на киноверсии пьесы, созданной в тесном сотрудничестве с самим Теннесси Уильямсом, которую вы можете найти на любом видеоносителе для изучения.)

Синопсис

Бланш Дюбуа сходит с поезда на вокзале Нового Орлеана, она выглядит растерянной и спрашивает дорогу до Елисейских полей. Она добирается до места, шумный бар и суетливая уличная жизнь пугают ее, но все же она находит дом, в котором живет ее сестра, и не верит своим глазам. Бланш советуют заглянуть в боулинг-клуб, где должна быть ее сестра. Встретившись, Бланш и Стелла крепко обнимаются, а муж сестры тем временем затевает на заднем плане драку. Сестры отправляются в бар, где Бланш, залпом осушив два стакана, пытается объяснить сестре, почему она приехала в середине семестра. Они говорят о семейном доме Бель Рев.

Бланш удивлена, оказавшись в тесной и бедной квартирке сестры, она выражает опасения, не будет ли Стэнли возражать против ее намерения остаться у них пожить. Стелла рассказывает, как она тоскует и мучается, когда Стэнли уезжает хоть на день, а Бланш перечисляет, сколько ей пришлось натерпеться, пока она пыталась сохранить Бель Рев, и не сестре винить ее за его утерю. С первой их встречи Бланш ведет себя истерично, но возвращается Стэнли, и она принимает строгий, но слегка кокетливый вид. Вдруг под окном громко мяукнула кошка, и Бланш теряет контроль над собой, пускаясь в воспоминания. Стелла просит Стэнли пока не

рассказывать сестре, что ждет ребенка, и сообщает ему, что они потеряли Бель Рев. Но у ее мужа появились подозрения, он думает, что Бланш обманывает сестру по поводу семейного дома и тем самым нарушает кодекс Наполеона. Он убеждается в своей правоте, когда перебирает шикарные платья и драгоценности Бланш. Приняв теплую ванную, надушившись и восстановив спокойствие, Бланш принимается приводить вещи в чемодане в порядок, а Стэнли обвиняет ее в обмане. В ответ на это она вываливает перед ним кучу документов на семейный дом, но, случайно вынув любовные письма покойного мужа, в панике прячет их обратно. Стэнли окидывает взглядом бумаги и обещает, что его знакомый юрист непременно их посмотрит, и тем более это важно, раз Стелла беременна.

Сестры уходят вечером на прогулку, а к Стэнли приходят приятели поиграть в покер, в их числе сосед сверху и его лучший друг Митч. Игра слишком затянулась, и жена одного из приятелей с верхнего этажа грозиться полить всю компанию кипятком, а Митч порывается пойти проведать свою больную мать. Стелла пытается заставить их закончить игру, Митч и Бланш знакомятся, и между ними возникает симпатия. Их обоих объединяет чувствительность и любовь к поэзии Браунинга. Бланш включает радио и ведет себя чересчур сентиментально, а Стэнли тем временем не везет в карты, от досады он выкидывает радиоприемник в окно и бьет Стеллу. Сестры прячутся в квартире сверху, а мужчины хватают Стэнли и пытаются отрезвить холодным душем. Он приходит в себя и, мучимый раскаянием, взывает к Стелле, и она, к ужасу и удивлению сестры, спускается к нему.

Утром изумлению Бланш нет предела, когда она видит Стеллу в хорошем настроении. Не зная, что Стэнли их слышит, Бланш уговаривает Стеллу оставить мужа, называя его простаком и хамом. Зайдя в дом, Стэнли делает вид, что не слышал ее слов, и ведет себя очень мило. Но, когда остается с Бланш наедине, спрашивает, не слыхала ли она об отеле «Фламинго» и мистере Шоу. Она отпирается, но после спрашивает сестру, не знает ли она о каких-нибудь сплетнях о ней, Бланш. Она признается, что ей очень нравится Митч, и она бы с радостью оставила молодую пару в покое. Оказавшись одна дома, Бланш встречает молодого человека, напомнившего ей покойного муже, и целует его, а вскоре приходит Митч, чтобы отправиться на свидание.

Митч просто сражен Бланш, он восхищается ее умом и мудростью, а женственная, благородная манера ее поведения сводит его с ума. Он жаждет большей близости, но она отстраняется, ссылаясь на свои «старомодные взгляды». Они говорят о своем одиночестве, и Бланш

рассказывает трогательную историю о том, что считает себя виноватой в смерти мужа: он был слаб, а она обидела его, сказав полные неуважения слова, и он покончил собой.

Митч набрасывается на Стэнли за то, что он рассказал ему, что поговаривает о Бланш управляющий. Дома Стэнли рассказывает и Стелле, что слышно о Бланш в ее родном городе, будто бы даже ее уволили из школы за роман с мальчишкой. Он сообщает и о том, что рассказал все Митчу. И вечером Митч не приходит на день рождения Бланш. Стелла злится на Стэнли, он бросает свою тарелку в стену со словами «здесь я король». Бланш звонит Митчу, а Стэнли и Стелла вспоминают, как хорошо им раньше было вдвоем. Стелла зажигает свечи на торте, а Стэнли вручает Бланш подарок — билет на автобус до дома.

У Стеллы схватки, и Стэнли везет ее в больницу. Бланш остается одна. Приходит Митч и застает Бланш пьяной и еле держащейся на ногах. Он хочет рассмотреть ее лицо, рассказывает все слухи, что слышал о ней, заставляя признаться во всех «встречах с незнакомцами» и даже о романе с подростком. Митч сжимает ее в объятиях, но теперь ему нужен лишь секс. Она прогоняет его прочь, с криком выбегая на улицу, потом прячется от соседей и полиции.

Нарядившись в лучшее платье, с тиарой на голове, Бланш танцует сама с собой, когда возвращается счастливый и предвкушающий скорое отцовство Стэнли. Она говорит ему, что только что получила телеграмму от старого богатого поклонника, который приглашает ее в круиз. Сперва приняв ее слова за чистую монету, Стэнли быстро разоблачает ложь и издевается над ней. Бланш пытается уйти, но он хватает ее и насилует. Вернувшись домой с ребенком, Стелла пытается подготовить Бланш к отъезду. Мужчины снова играют в покер, а Стелла не знает, как объяснить сестре, что за ней приехали врачи из сумасшедшего дома. Бланш потеряла всякую связь с реальностью, она убеждена, что ее вот-вот заберет на яхту поклонник. Увидев врача и медсестру, что приехали за ней, она сначала пугается, но потом покорно следует за ними, надеясь, как всегда, на «доброту окружающих». Наблюдая за происходящим, Стэнли уверяет, что и пальцем не трогал Бланш, а Митча еле сдерживают, так как он хочет наброситься на Стэнли. Стелла берет на руки ребенка и уходит, поклявшись никогда больше не возвращаться.

Герой и цель

Несомненно, Бланш — главная героиня фильма, и эта история — о ней. Протагонист и цель всегда идут рука об руку: если герой силен, решителен, то его целью должно быть что-то, чего ему непросто достичь. В нашем случае Бланш слаба; ей нужно убежище, сострадание и понимание. Но она просит больше, чем жизнь — особенно ее жизнь — может ей дать. Эта женщина на грани отчаяния, она хочет спастись, но в ее жизни нет ничего, что бы могло помочь. Цель Бланш можно было бы сформулировать так: она стремится найти тихую гавань, которая обеспечит ей душевное спокойствие, но у нее для этого нет сил, а свою невеликую энергию она тратит на пустые фантазии.

Препятствия

Неспособность героини к действию приближает ее гибель, но все же главное препятствие для Бланш — это Стэнли. Если бы не он, она бы, вероятно, нашла нишу в обществе или же вышла бы замуж за Митча и жила бы счастливо. Но ее снобизм и претензии на утонченность, ее попытки разлучить их со Стеллой, да и вообще ее присутствие в их и без того тесной квартире приводят Стэнли к мысли, что она представляет угрозу его семье и привычному укладу жизни. Ее прошлое — еще одно серьезное препятствие. И речь не только о сомнительном периоде жизни в отеле «Фламинго», но и о смерти молодого мужа, из-за которой ее не покидает чувство вины, и череде смертей всех родственников, о потере семейного дома, Бель Рев. Духи прошлого — этот неподъемный багаж, что следует за ней по пятам, — лишают ее сил и оставляют безоружной перед нападками Стэнли.

Завязка и начало

Бланш, впечатлительная и утонченная учительница словесности, сначала потеряла мужа, который покончил с собой, а потом и семейное гнездо из-за долгов, опустилась до жизни в дешевом отеле провинциального городка и «встреч с незнакомцами», в список которых попал даже подросток. Уволенной из школы и вынужденной покинуть город, ей ничего не остается, кроме как приехать в Новый Орлеан к сестре. Но ее сестра замужем за неотесанным, иногда грубым фабричным рабочим, и живут они в чересчур тесной для троих квартирке.

Начальная сцена показывает ее появление на вокзале. Она растеряна и

просит помощи у незнакомца, молодого морячка. Добравшись до нужного места, она пугается шумной грубой уличной жизни и бедности, в условиях которой существует ее сестра.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Основное напряжение начинает ощущаться, когда разгорается конфликт между Бланш и Стэнли и героиня разбирает вещи, чтобы надолго обосноваться у сестры. Найдет ли Бланш мир — или место в мире, — которое удовлетворило бы ее отчаянную потребность в убежище?

Кульминация — момент, когда Стэнли вручает Бланш билет до дома, тем самым объявляя конец своего и без того непрочного гостеприимства. И героиня остается одна, без своего защитника Стеллы, которая уехала в больницу. Следом за этим приходит Митч, чтобы вбить последний гвоздь в ее одиночество.

Развязкой является полная потеря Бланш здравого смысла, она погрузилась в мир фантазий и воспоминаний, и за ней вот-вот должны приехать врачи.

Тема

Тематически история фильма развивается вокруг самообмана. Бланш нет равных в том, чтобы убедить себя, в чем ей только захочется, а редкие моменты прозрения только подтверждают правило. Стэнли — ее абсолютная противоположность, но из того же теста. Он и не собирается верить в байки и иллюзии, однако же в нем невероятно сильно убеждение, что он король в своем замке. Стелла прочно стоит на земле, но все же не перестает наивно надеяться, что все можно исправить и восстановить в семье мир между мужем и сестрой.

Митч — ангел-спаситель для Бланш, хотя на деле не очень-то он подходит на эту роль. Он очарован ее высокомерием и клюет на беспочвенные амбиции не потому, что глуп или наивен, а потому, что хочет верить в этот вздор.

В заключение фильма самообман каждого из героев приносит свои плоды. Бланш совершенно сходит с ума, замкнувшись в своем выдуманном мире. Стелла, наконец, взглянула трезво на своего мужа и приняла решение уйти от него. А Стэнли настолько убедил себя в своей правоте, что думает, будто его отрицания звучат правдоподобно.

Единство

Единство действия превалирует в картине. Впрочем, единство места тоже играет роль, особенно если учитывать, что фильм снят по театральной пьесе. Все события истории относятся к Бланш и истории ее падения.

Экспозиция

У Бланш за спиной огромное количество багажа — в прямом и переносном смысле. Впервые элементы экспозиции встречаются при первой встрече сестер: Бланш сразу начинает оправдываться по поводу своего приезда в середине семестра, заранее ожидая конфликта, хотя Стелла и не думала его затевать. Но вся основная экспозиция заключена в ее сундуке: потеря Бель Рев, образ жизни, который предполагает ее гардероб, пачка любовных писем от покойного мужа.

Некоторые элементы экспозиции прошлого Бланш становятся оружием в руках Стэнли против нее, поэтому речь о них заходит в разгар конфликта. Этот конфликт, впрочем, не сразу бросается в глаза. Бланш сама рассказывает Митчу о своем муже, никто ее не заставляет. Но эта история поднимает такие сложные чувства внутри героини, а реакция Митча так резка, что конфликт ощущается уже здесь.

Создание образов

Трудно найти более четко очерченных и не похожих друг на друга персонажей, чем эти четверо. Бланш — капризная кокетливая неврастеничка, она любит пускать пыль в глаза и делать вид, что все земные проблемы ниже ее достоинства. Стэнли — приземленный, грязный и грубый, воплощение всего, к чему Бланш чувствует отвращение. Стелла, хоть и сестра Бланш, больше похожа на Стэнли. Возможно, более утонченная, но она, определенно, предпочитает чувственные, земные удовольствия, грубую мужественность Стэнли. Митч — персонаж, в котором уживаются чуткий маменькин сынок и свой парень в компании фабричных рабочих. Образы персонажей раскрываются в деталях. Бланш вынимает бумажный фонарик, чтобы преобразить резкий свет голой лампочки в полутень, приукрасить и замаскировать реальность. Она просит Митча повесить фонарик и замечает, что он хранит пачку сигарет в

изящном футляре — красноречивая деталь. Стелла проявляет себя, когда прижимает к сердцу фото Стэнли, говоря, что не может пережить и дня в разлуке. Стэнли затевает драку в боулинге, приходит домой в пропитанной потом футболке и, ничуть не смущаясь, раздевается при Бланш.

Развитие сюжета

История получает развитие в силу довольно простого стечения обстоятельств. Бланш приезжает в дом сестры в поисках защиты и утешения. Но само по себе ее присутствие, даже если не брать в расчет ее попытки разлучить молодую пару, представляет угрозу их браку и укладу жизни. Этот простой, но неразрешимый конфликт лежит в основе всего.

Стоит Бланш хоть немного упрочить позиции в их доме, она сразу встречает противодействие; бесполезны и ее попытки вразумить Стеллу. Все старания Стэнли избавиться от Бланш вызваны желанием оградить от нее свою жизнь и семью. Почувствовав заинтересованность Митча, Бланш верно расценивает это как шанс получить то, что ей нужно, не вступая в борьбу со Стэнли. Но, когда сам Стэнли получает смертельное оружие против нее, т. е. знание ее прошлого, он уже настолько находится во власти жажды мести, что сам рушит единственную возможность мирного разрешения конфликта.

Скрытая ирония

Скрытая ирония не раз встретится в фильме. Мы уже знаем о подозрениях Стэнли, что по поводу потери Бель Рев сестра жены их обманывает, а сама Бланш ничего не подозревает; приняв ванну и приведя себя в порядок, она начинает беседу с кокетства. Позже мы видим, как Стэнли слышит все упреки в свой адрес от Бланш и слова Стеллы в его защиту, сестры же этого не знают. В сцене дня рождения ирония очень важна. Митч не пришел, и мы знаем почему, знаем и то, что Стелла тоже в курсе и очень переживает, а вот Бланш — в неведении. Она рассказывает Стэнли о приглашении в круиз. Мы понимаем, что это такая же ложь, как и извинения Митча, но Стэнли не знает, и мы ждем, пока он это поймет. С другой стороны, мы знаем, что история Бланш об изнасиловании, в которую не верит Стелла, — чистая правда.

Подготовка и последствия

Сцены подготовки и последствий — приемы чисто кинематографические, они возможны в кино, поскольку здесь действие разложено на более мелкие составляющие, чем это можно позволить в театральной постановке. В пьесе сцены обычно намного дольше, чем в кино, и каждая предшествующая плавно перетекает в последующую, и не может быть речи о переходах между сценами, в которых представлено нечто отличное от происходящего, чтобы дать зрителям время переварить последние события или создать настроение для следующей сцены. И то, что перед нами адаптация пьесы, нигде не ощущается так явно, как при обращении к теме сцен подготовки и последствий.

Фильмы создаются по пьесам не впервые, и некоторые из них, такие как «Амадей», успешно скрывают свои театральные истоки. Постановочное прошлое фильма «Трамвай “Желание”», напротив, проявляется в каждой сцене. И поэтому здесь нет таких ярко выраженных сцен подготовки и последствий, как принято в кинематографе. Тем не менее нечто похожее на них можно заметить среди более длинных сцен: Бланш выглядывает из-за занавески и впервые видит Стэнли, сестры хихикают над Митчем, когда он сначала уходит, а потом возвращается и отдает Стелле полотенце, взволнованный первой встречей с мисс Дюбуа. Первая противоречивая реакция Бланш на сообщение о беременности Стеллы, только несколько секунд спустя она берет себя в руки и радостно обнимает сестру.

Закладка и ее использование

Бумажный фонарик — классический пример закладки. Бланш просит Митча его повесить, и тогда он принимает ее желание за утонченный вкус. Позже он станет и тем, кто сорвет фонарик, когда, узнав правду и потеряв веру, хочет посмотреть на ее лицо под ярким светом, чтобы понять ее возраст.

Стэнли закладывает бомбу замедленного действия, когда упоминает своего управляющего мистера Шоу, который часто бывал в городке, где жила Бланш. Позже он придает огласке все, что услышал от сослуживца о сестре своей жены. Митч тоже упомянет имя мистера Шоу, когда признается, что лично потребовал от него подтверждения слов Стэнли. Другая закладка — то, что муж Бланш совершил самоубийство, когда был «еще совсем юным». Когда всплывает история о «подростке в ее школе», мы понимаем, откуда это влечение к юношам, оно же объясняет нам ее

душевное состояние в тот момент, когда она целует паренька, пришедшего за газетами.

Элементы будущего

У Стэнли намечается вечерняя игра в покер, и Стелла, делая предсказание, заранее говорит, что в это время они с Бланш пойдут гулять. Беременность Стеллы — одновременно и предсказание, и менее гарантированный элемент будущего. Мы знаем, что ей предстоит родить ребенка, что в их доме появится четвертый член семьи, но мы не можем точно знать, как именно появление ребенка повлияет на развитие истории.

Когда Бланш замечает, что Стелла несколько располнела, мы чувствуем смутный намек и подозреваем, что на этом разговор на эту тему не исчерпан. Другой задел на будущее проявляется с вопросом Стэнли о том, надолго ли Бланш приехала, а она отвечает, что не знает. Доброжелательная уверенность Стеллы, что сестра и муж отлично поладят, — еще одно эффектное обращение к будущему, как и утверждение Стэнли о том, что Бланш получит такую жизнь, которую заслужила.

Правдоподобие

Как и в любой хорошо написанной и ладно скроенной истории, образы и побуждающие мотивы персонажей настолько сбалансированы, зависимы друг от друга и логичны для каждого героя, что ход развития событий кажется абсолютно естественным и не оставляет сомнений в правдоподобности. Бланш обречена с той самой секунды, как ступила на порог дома Стэнли. Их природа, образ жизни и стремления настолько несовместимы, что рано или поздно один из них должен уничтожить другого. Стэнли — бесспорный победитель, и это только подтверждает неотвратимость именно такого конца истории.

Действие и занятие

Хотя это «честная» экранизация театральной пьесы, а потому основная смысловая нагрузка ложится на диалоги, есть тут и действие. Стэнли устраивает драку после игры в покер, раскаявшись, он просит Стеллу вернуться, и, когда они мирятся и уходят домой, оставляя Бланш одну, появляется Митч. Он пришел, чтобы уверить ее, что он не такой, как

Стэнли. Подслушав упреки Бланш, Стэнли ведет себя нарочито мило и дружелюбно, чтобы доказать Стелле, что ее сестра неправа. В ответ на это Стелла бросается в объятия мужа на глазах у Бланш, доказывая свои чувства. Уклоняясь от поцелуев Митча, Бланш хочет показать не свое к нему равнодушие, а убедить его, что она воспитанная женщина, которая ст`оит его внимания. Когда Стэнли швыряет тарелку в стену на дне рождения, он тем самым демонстрирует свою силу и роль хозяина дома.

Можно найти в фильме и занятия, которые в основном связаны с Бланш, так как нервозность заставляет героиню всегда быть в движении: она перебирает вещи из сундука, опрыскивается парфюмом, припудривает лицо, рассматривает себя в зеркале. Иногда ее манерность имеет и мотив, превращаясь в действие, но чаще всего это просто занятия, вошедшие в привычку. Но, кроме того, эти занятия — как раз то, что нестерпимо раздражает Стэнли, у которого, кстати говоря, есть свои занятия (например, переодевает футболку, ест холодные закуски и т. п.).

Диалоги

Диалоги в фильме — эффективный прием создания образов. Хотя в пьесе царит лирическое настроение, диалоги в целом реалистичны. Даже высокопарные пассажи Бланш правдоподобны, потому что такие слова вполне можно услышать от любой другой истеричной, экзальтированной женщины. Когда Стэнли распирает чувство важности, говоря о кодексе Наполеона и знакомстве с «юристом, который их изучит», он грубо и неуклюже вторгается в область интеллектуальную, тем самым подчеркивая свою неотесанность.

В диалогах встречаются реплики, значение которых важнее остальных, поэтому они запоминаются надолго. Таковы, например, последние слова Бланш: «Я всегда надеялась на доброту окружающих». Другая красноречивая фраза героини: «Можно простить все, кроме преднамеренной жестокости». Жестокое поведение Стэнли по отношению к Стелле и даже Бланш до поры до времени случается, когда он пьян и сам не понимает, что делает. Но, когда он сознательно рушит шансы Бланш выйти замуж за Митча, хотя это могло бы мирно разрешить их конфликт, — это непростительная преднамеренная жестокость.

Зрительный ряд

Зрительный ряд имеет в фильме огромное значение, особенно когда на экране Бланш. Когда мы видим ее в первый раз, ее окружает пар от поезда. Она рассказывает Митчу о покойном муже, и туман окутывает ее. Когда она пытается сбежать от Стэнли, туман снова сгущается. Бланш даже напускает пар, принимая горячие ванны. В остальное время героиня ищет тень или без конца смотрится в зеркало. После изнасилования разбивается зеркало, словно символизируя конец ее здравого восприятия реальности.

Драматические сцены

Очень эффектна сцена, в которой Митч предлагает Бланш сигарету, вынимая ее из серебряного портсигара. Казалось бы, в этом нет никакого конфликта, ведь они оба хотят заговорить. Но в действительности тут целых два конфликта, по одному на каждого. Оба волнуются и ищут способ произвести наилучшее впечатление. Портсигар в данном случае — предмет, с помощью которого они выражают заинтересованность друг в друге и подчеркивают свою цену.

Стэнли приходит в себя в душе, после того как ударил Стеллу, — и это одновременно сцена последствий и подготовка. Он слоняется по квартире в поисках жены и выглядит потерянным маленьким ребенком. Он выходит на улицу, зовет Стеллу, и перед нами отличная, полная действия драматическая сцена. Он вносит ее в дом, держа на плече, — это демонстрация их любви и уклада жизни. В финале появляются Митч и Бланш, мы видим, как произошедшее влияет на развитие их отношений.

Великолепная драматическая сцена с глубоким подтекстом — празднование дня рождения Бланш. Стэнли только что заставил Стеллу узнать ужасную правду о сестре и ждет подходящего момента, чтобы сказать об этом Бланш. Стелла едва держит себя в руках, предчувствуя кошмарный скандал, а Бланш только волнуется из-за того, что Митч не пришел.

Полная всевозможных сценарных приемов сцена разыгрывается, когда Митч приходит, чтобы добиться от Бланш правды. Драматический эффект создан целым комплексов ходов: смена освещения от полутени к яркому свету, озаряющему ее возраст, — подготовка к ее пьяной истерике, прерывающая их ссору женщина с цветами для похорон, и толпа людей в финале — все это усиливает сцену, раскрывает окончательное падение Бланш, рождает у зрителя мучительное чувство.

Дополнительные замечания

Звук — вот на чем стоит заострить внимание в разделе для дополнительных замечаний. Именно звук зачастую становится катализатором воспоминаний Бланш и признаком ее состояния. Поезд, мяуканье кошки, пианино, нечеловеческие голоса, крики, музыка, что играет, когда она вспоминает о муже, и выстрел, который слышит только она, — эти эффекты обычно используются в театре, но органично вписываются и в фильм, помогая нам лучше почувствовать состояние героини.

Хотя образ Бланш вызывает участие, нам не так-то легко поставить себя на ее место; мы предпочитаем не приписывать себе такие психологические проблемы и самообман. Но она входит в новый дом и пытается найти для себя место, а мы все ближе к ней, вникая в ее мир и мысли. Мы слышим то, что слышит только она, и невольно предаемся тем же иллюзиям, на которых она зациклена, а саундтрек все глубже погружает нас в ее мир. Это отклонение от строго правдоподобного повествования, которое позволили себе Казан и Уильямс, говорит об их мастерстве и желании сделать приоритетом фильма максимальное эмоциональное вовлечение зрителя, а не реалистичность.

Китайский квартал (1974)

Сценарий Роберта Тауна

Режиссер Роман Полански

«Китайский квартал» — фильм, вызывающий восхищение любителей кино всего мира, — принес Роберту Тауну премию Академии киноискусства за лучший сценарий и был в числе номинантов еще в шести категориях, в том числе за лучший фильм, лучшую режиссуру и лучшую мужскую роль. Эта картина погружает аудиторию в свою особую атмосферу, захватывает запутанным непредсказуемым сюжетом. Живой сценарий и талантливая режиссура — залог идеального воплощения идеи фильма. Как не выкинешь слов из песни, не найдешь в этом кино лишних сцен. И для сценариста, и для режиссера этот фильм если не вершина возможностей, то как минимум достойная веха в карьере.

Синопсис

Частный детектив Джейк Гиттес показывает человеку по имени Керли фото, на которых его жена развлекается с другим мужчиной в лесу. Детектив утешает и выпроваживает рассерженного рогоносца, а затем приглашает следующего клиента, миссис Малрэй, которая утверждает, что муж изменяет ей. Гиттес и его партнеры, Даффи и Уолш, несколько смущены тем, что муж, за которым им предлагается следить, — глава департамента водоснабжения и имеет огромный авторитет и влияние в Лос-Анджелесе. Джейк начинает слежку за Малрэем, а зритель, следуя за ним, заодно знакомится с городскими пейзажами и работой департамента водоснабжения в разгар засухи 1939 года. Наконец, Джейку удается поймать и сфотографировать мистера Малрэя на свидании с молодой девушкой.

К несчастью, фотографии попадают в газету и провоцируют общественный скандал вокруг Малрэя. По возвращении в свою контору Джейк встречает незнакомую женщину, которая заявляет, что она настоящая Эвелин Малрэй и что никогда не нанимала его, и грозит судебным разбирательством. Обескураженный этим недоразумением, Джейк отправляется в кабинет Малрэя, чтобы объясниться, но застает лишь его заместителя Элбертона. На выходе Джейк встречает Клода Малвихилла, частного детектива с темным прошлым. Джейк приходит с

визитом к миссис Малрэй, они разговаривают за столиком в саду ее роскошного особняка. Она решает отозвать судебный иск против Джейка и нанимает его выследить того, кто нанял актрису, чтобы та выдала себя за нее. Она говорит, что Гиттес может найти ее мужа на водохранилище.

Приехав к водохранилищу, Джейк обнаруживает полицейский наряд во главе со своим старым приятелем лейтенантом Эскобаром. Они вытаскивают тело Малрэя из водохранилища. В участке Гиттес защищает миссис Малрэй от назойливых папарацци и расспросов коронера, она в благодарность обещает прислать ему чек, чтобы подтвердить официально, что она все-таки нанимала его. В морге Джейк узнает, что за прошлую ночь в реке за городом утонул местный пьяница, но вот что странно — в русле этой реки давно нет воды. Гиттес выясняет, что каждую ночь кто-то сливает тонны воды по этой высохшей реке, и снова отправляется к водохранилищу. Там, перелезая через забор, он чуть было не тонет в потоке воды. Но стоит Гиттесу выбраться, как тут же натыкается на Малвихилла и его невысокого приятеля, который заявляет, что Джейку не следует совать нос не в свои дела, а затем режет ему ножом ноздрю.

Вернувшись в контору, Джейк объявляет своим компаньонам, что хочет припереть к стенке тех, кто стоит за этим всем и получает выгоду. Он идет домой, и ему неожиданно звонит некая мисс Сэшнс, которая утверждает, что именно она притворялась миссис Малрэй, но и подумать не могла, что это может привести к убийству. Мисс Сэшнс дает Джейку подсказку — имя одного из тех, кто нанял ее, фигурирует в сегодняшнем некрологе. Во время очередной встречи миссис Малрэй ведет себя подозрительно, и Джейк думает, что она что-то скрывает. Он узнает, что ее девичья фамилия — Кросс, а Ной Кросс — ее отец; они вместе с мистером Малрэем когда-то владели всей системой водоснабжения Лос-Анджелеса. Джейк надавливает на Эвелин: мол, он знает, что она что-то скрывает, потом возвращается в кабинет Элбертона и обвиняет его в причастности к убийству и сбросу воды. Тот в панике оправдывается, и Джейк узнает, что часть воды направляется на северо-восток к апельсиновым рощам.

Теперь сама Эвелин нанимает Джейка, чтобы тот нашел убийц ее мужа, вдобавок она рассказывает, что ее муж и отец уже долгое время не общаются друг с другом из-за катастрофы с дамбой. Джейк встречается с Ноем Кроссом, который предлагает ему сумму вдвое больше той, что предлагала Эвелин, чтобы детектив нашел девушку, с которой был застукан Малрэй. В архиве Джейк выясняет, что земля, на которой расположены апельсиновые рощи, была недавно перепродана. Он отправляется посмотреть на пресловутые апельсиновые рощи, однако садовник и его

сыновья нападают на него и избивают, предполагая, что он виновник того, что кто-то крадет их запасы воды. Они вызывают Эвелин, чтобы та забрала Джейка домой, по пути они решают загадку имен в некрологе, которая приводит их к дому престарелых. Там они находят всех «счастливых собственников» апельсиновых рощ — милых старушек, которые ничего не подозревают о происходящем. Герои уже собираются двинуться дальше, но на пути Джейка неожиданно возникает Малвихилл. Гиттес избивает его, и они с Эвелин благополучно уезжают.

У себя дома Эвелин обрабатывает рану на носу Джейка, и между ними вспыхивает страсть. Они проводят вместе ночь. Джейк рассказывает Эвелин о своем прошлом, когда он работал в полиции в китайском квартале, но неожиданно звонит телефон, и миссис Малрэй поспешно уезжает по делам. Джейк следит за ней до дома, в котором, похоже, она скрывает ту девушку, с которой он видел мистера Малрэя. Он заходит в дом и говорит Эвелин, что думает по этому поводу, но она говорит, что эта девушка — ее сестра, и она уж точно не убивала Малрэя. Джейк возвращается домой, а Ида Сэшнс звонит ему и назначает встречу на следующее утро. Приехав к дому мисс Сэшнс, Джейк находит ее труп, а также Эскобара, который там прятался, выжидая, что убийца вернется и раскроет себя. Джейк рассказывает лейтенанту все, что он выяснил про незаконный слив воды, но тот ему не верит.

Вернувшись к дому Эвелин, Джейк находит в пруду очки. Он спешит к дому, где миссис Малрэй держит девушку, и обвиняет ее в убийстве мужа, решив, что очки — улика ее преступления и что они принадлежали Малрэю. Он звонит в полицию и называет Эскобару адрес этого дома, прежде чем Эвелин признается Джейку в страшной правде: девушка — ее сестра и дочь, и она прячет ее от своего монстра-отца. Тогда Джейк отправляет их спрятаться в доме дворецкого Эвелин в китайском квартале, а сам остается ждать Эскобара. Он говорит полицейским, что покажет, где Эвелин, но на самом деле приводит их к дому Керли, с помощью которого сбегает.

Джейк договаривается с Керли, что тот поможет Эвелин и ее дочери-сестре уехать из города, а сам назначает встречу Ною Кроссу в доме Малрэев. Там он выясняет, что найденные очки принадлежат Кроссу. Он не признается в убийстве, но рассказывает Джейку свои планы насчет апельсиновых рощ и кражи воды. С Малвихиллом, который держит пистолет у его виска, и Кроссом Джейк приезжает к дому в китайском квартале. Эскобар и полицейские тоже здесь. Гиттес тщетно пытается объяснить полицейским, что за всем этим стоит Кросс и что именно он

убил Малрэя, пока Кросс пытается остановить своих дочерей. Эвелин достает пистолет, стреляет в отца, ранит его в руку, садится за руль и заводит машину. Полицейский стреляет по машине, хотя Джейк и пытается его остановить. Машина, проехав несколько метров, останавливается. Пуля попала Эвелин прямо в глаз, ее дочь кричит от ужаса. Кросс увозит девушку, а Эскобар велит Джейку идти домой, советуя: «Забудь об этом, Джейк. Это — китайский квартал».

Герой и цель

Несомненно, это история Джейка. Это он оказывается впутанным в аферу, хочет оправдаться, борется с клеветой и желает выяснить, что происходит. Его цель — ответить на вопросы, которых становится все больше, и разгадать загадку — ведь дело касается и самого Джейка, поскольку разрушило его репутацию.

Препятствия

Дорогу к разгадыванию тайны Джейку преграждают Эвелин, Элбертон, Ида Сэшнс, Кросс и другие персонажи, которые скрывают правду. Вдобавок есть еще Малвихилл и невысокий человек, которого, кстати, играет сам режиссер фильма, а с другой стороны — Эскобар и другие полицейские. Но, кроме главной загадки, есть еще таинственная девушка, с которой он видел Малрэя, ее роль в этих событиях Гиттес тоже стремится выяснить. За всем этим стоит запутанная история отношений Кросса и Малрэя и хитрый план покупки апельсиновых рощ.

Завязка и начало

Снова перед нами случай, когда завязка фильма предшествует его началу. Во время засухи в Лос-Анджелесе глава департамента водоснабжения пытается уменьшить расход водных ресурсов, а его бывший партнер воплощает преступный план по отводу воды на пустынную окраину города. Джейк — частный детектив, специализирующийся в основном на расследованиях личной жизни своих клиентов. Он оказывается впутанным в эту историю, потому что задета его профессиональная гордость.

Для начала Таун решает представить героя в привычной для него

обстановке — во время работы. Гиттес — опытный детектив, признающий только факты и неоспоримые доказательства, однако он не чужд человеческих чувств — он сочувствует расстроенному Керли. В первые же минуты фильма на экране появляется лжемиссис Малрэй и заказывает Джейку расследование, которое втягивает его в политическую интригу, куда более опасную и масштабную, чем те, с которыми он привык иметь дело.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Поскольку этот фильм строится на загадке, основное напряжение проявляется, когда определяются все аспекты этой загадки. Хотя настоящая миссис Малрэй неожиданно решает отозвать судебный иск, Джейк все равно считает, что ему необходимо оправдать свою честь в досадной истории с мистером Малрэем и девушкой в белом. Цель героя, а заодно и основное напряжение устанавливаются четко, когда Эвелин нанимает его, чтобы найти тех, кто прислал к нему Иду Сэшнс. Это расследование крепко связывает жизни героев, а зритель задается вопросом: «Выяснит ли Джейк, кто стоит за лжемиссис Малрэй?» Следующие события, т. е. убийство Малрэя, нападение на Джейка, убийство Иды Сэшнс, усиливают напряжение, но главный вопрос остается неизменным, ведь Джейк все еще не разгадал, кто стоит за всем этим.

Кульминация наступает, когда основная часть загадки решена: Эвелин рассказывает, что ее отец также является и отцом ее дочери, но все это время она пытается оградить девушку от него. Хотя не все концы этого клубка тайн распутаны, основные линии сюжета прояснились: Джейк уже догадывается, кто убил мистера Малрэя, кто нанял лжемиссис Малрэй, а главное кто стоит за кражей воды. Все ниточки ведут к Ною Кроссу.

Сюжет построен таким образом, что второй акт фильма очень долгий, а третий — сравнительно короткий. Для истории, в которой детектив доискивается до загадки из прошлого, не только полезно, но и необходимо перенести основную экспозицию во второй акт, которая бы раскрывалась по мере того, как он подбирается к разгадке, находя подсказки и следуя резким поворотам сюжета. Еще одна причина затянутого второго акта — побочная романтическая линия отношений Джейка и Эвелин, которая не может начаться, пока история героини не будет полностью представлена зрителю. Лабиринт, в котором оказался главный герой, запутан, оснащен тупиками и потайными дверцами, и настолько интересен, что аудитория

ни за что не пожалуется на то, что ее слишком долго заставили ждать разгадки всех тайн. Такое терпение зрителей обусловлено и темой фильма (но об этом позже), и эффектом полного слияния их ощущений и ощущений героя — нам уже кажется, что разгадка у нас в руках, но вдруг выясняется, что все не так просто, как кажется. Раз установив связь между зрителем и героем, Таун и Полански используют ее с максимальной выгодой.

Финал заключается в том, что Джейк оказывается не в силах повлиять на события: Эвелин застрелена, Кросс забирает девушку, а убийство Малрэя сходит ему с рук, и Кроссу наверняка удастся теперь осуществить коварный план по узурпации контроля над городом.

Тема

С точки зрения определения темы фильм необычен: сценарист и режиссер создают и устанавливают собственную тему, не ставя перед собой цель, как это обычно бывает, переосмыслить какую-либо знакомую нам проблему человеческого существования. Лучшее определение темы «Китайского квартала» — *Китайский квартал*, т. е. такое состояние рассудка, при котором человеку кажется, что он понимает, что к чему, а на деле — совсем нет. И хотя каждый из нас в той или иной степени испытывал похожие ощущения, нам не свойственно об этом рассуждать и уж точно не доводилось оказаться в ситуации, когда абсолютно все строилось бы на ошибочной иллюзии нашей осведомленности. Таков мир *Китайского квартала*. Чем глубже мы копаем, стремясь выяснить, что на дне, тем больше мы узнаем и тем больше остается неразгаданным, так что нам приходится признать, что более полное постижение происшедшего совсем не означает, что однажды вся картина сложится воедино. Погрузить аудиторию в такое состояние — сильный эффектный прием, залог популярности фильма и зрительского восхищения.

«Китайский квартал» ко всему прочему еще и метафора (см. раздел «Закладка и ее использование»), созданная специально для емкого определения темы фильма. Джейку уже доводилось в прошлом, в бытность полицейским, узнать ощущение «китайского квартала», и в начале фильма он выражает радость, что его нынешняя деятельность далека от этого. Когда он вновь осознает, что оказался в такой ситуации, Джейк чувствует себя полностью разбитым. Эвелин тоже оказывается под влиянием этого ощущения. Хотя она во многом врет Джейку, порой заменяя старую ложь

новой, она и не подозревает, что творится на самом деле, т. е. она не в курсе коварных планов отца и обстоятельств смерти мужа. Даже Ной Кросс, хоть и в меньшей степени, находится в похожем положении. Он прекрасно понимает, почему убил Малрэя и зачем ему нужны апельсиновые рощи, однако не знает, что происходило между Эвелин, Малрэем и его дочерью, как не знает и где она. Эскобар полностью во власти «китайского квартала». Большую часть времени он идет по ложному следу, а когда, наконец, разгадывает поведение Джейка, то все равно не видит истинной подоплеки событий. А когда Эскобар на все сто процентов уверен, что понимает ситуацию, то оказывается на те же сто процентов неправ.

Единство

Как и во всех историях с одним очевидным главным героем, тут, несомненно, присутствует единство действия. Расследование загадки — объединяющий элемент, а попытки Джейка докопаться до истины, как и препятствия на его пути, — создают каркас истории.

Экспозиция

В тот момент, когда на экране появляются первые элементы экспозиции, внимание зрителя намеренно усыплено. Мы думаем, что наблюдаем за обычными действиями детектива, когда Джейк следит за Малрэем: Гиттес подкладывает часы под колеса автомобиля главы департамента водоснабжения, посылает своих сотрудников фотографировать его во время встречи с пока еще неизвестным нам Ноем Кроссом. Но в это же время узнаем и некоторые подробности о засухе, бедственном положении фермеров, историю департамента водоснабжения и его чиновников. Нас также знакомят с будущими местами важных сюжетообразующих событий, как, например, русло засохшей реки под мостом или водохранилище. Таун мудро и ненавязчиво вводит в первый акт первые элементы экспозиции; далее, когда загадка полностью вырисовывается, мы дозированно, маленькими порциями, получаем основную долю экспозиции в нужные моменты, и тогда она подана под соусом конфликта или комизма, замаскирована под подсказки и прорывы в ходе расследования.

Великолепный пример экспозиции, реализованной с помощью

конфликта и юмора, — сцена в архиве. Ее мы обсудили ранее, в теоретической части — в разделе, посвященном экспозиции. Еще один пример такого метода — сцена ожидания Джейка в приемной Элбертона, когда Гиттес намеренно раздражает секретаршу, чтобы выудить из нее сведения о Ное Кроссе, об истории департамента водоснабжения и отношениях Кросса и Малрэя.

Создание образов

С самой первой сцены Джейк ведет себя как человек, абсолютно уверенный в своем умении разбираться в людях. Керли для него — открытая книга, он в нужное время наливает ему стакан дешевого алкоголя и, избежав конфликта, выпроваживает его, довольный своей проницательностью. Видно это и по тому, как он ведет себя с лжемиссис Малрэй, без труда выманивая из нее признание в том, что она подозревает мужа в неверности. Умение видеть людей насквозь — необходимый навык для частного детектива, и именно ошибочное суждение о людях сначала ставит Джейка в неловкое положение, а потом толкает на расследование загадки. Он гордится своим профессионализмом, а потому не может просто забыть о скандале вокруг мистера Малрэя. Столкновение самомнения Джейка и обстоятельств, ставящих его под сомнение, и создает историю.

Эвелин в этом смысле — противоположность Джейка, она часто подвержена сильнейшим приступам неуверенности, хотя порой удивляет и саму себя, и Джейка неожиданной решимостью (например, когда спасает Гиттеса на выходе из дома престарелых). Но все же по большей части Эвелин и сама не верит в то, что говорит, запинается и оговаривается, бесконечно путается в своих утверждениях, то несмело настаивая на своем, то вдруг противореча себе самой. Эта неуверенность — прямое следствие истории жизни Эвелин, травмирующих ее девичью психику отношений с отцом и долгих лет полной зависимости от мужа.

Ной Кросс и Джейк — личности во многом похожие, но есть между ними одно серьезное отличие. Как и Джейк, Кросс уверен, что в состоянии безошибочно судить о людях, и настолько же привык добиваться своей цели. Но Джейком всегда движет желание помочь своим клиентам и вообще людям, попавшим в беду, а Ноя не волнует ничего, кроме собственной выгоды. Кросс нацелен лишь на приумножение власти, а Гиттес, на подсознательном уровне, жаждет быть полезным и ценным.

Развитие сюжета

Развитие истории складывается так, чтобы ощущение «китайского квартала» у Джейка и, соответственно, у аудитории нарастало. Мы словно бы раскачиваемся на качелях, то уверяясь в том, что понимаем суть происходящего, то убеждаясь, что очень далеки от разгадки. По принципу матрешки мы находим под каждым новым слоем тайны еще один. С удивительной частотой Джейк решает, что распутал клубок загадок: когда он думает, что Эвелин держит в плену девушку в белом, или когда уверен, что она случайно убила мужа из ревности. Но стоит Гиттесу нащупать почву, как новые обстоятельства сбивают его с ног.

Скрытая ирония

В данном случае мы как зрители целиком и полностью зависим от героя, мы практически всегда знаем лишь то, что знает он, и это проявляется буквально во всем — начиная с того, как рассказана история, и заканчивая тем, как фильм снят (см. раздел «Зрительный ряд»). Это сводит к минимуму возможность использования скрытой иронии, во всяком случае по отношению к главному герою. Исключение составляет эпизод, когда Джейк рассказывает сальную шутку своим компаньонам, не подозревая, что за спиной стоит миссис Малрэй. Мы еще не знаем, кто она и зачем пришла, но ее присутствие обеспечивает скрытую иронию, которая делает эпизод эффектным и запоминающимся.

В сценах с другими персонажами, особенно с Эскобаром, мы куда чаще сталкиваемся со скрытой иронией. Почти в каждой встрече Джейка с лейтенантом есть ирония, и мы понимаем, как далека полиция от истины. Использование иронии в этих сценах одновременно усиливает наше восхищение проницательностью Джейка и увеличивает наше сочувствие герою, ведь его несправедливо обвиняют в шантаже и других прегрешениях. Сцены с Элбертоном также наполнены скрытой иронией.

Подготовка и последствия

Настроение и атмосфера очень важны для этого фильма, так что создатели часто прибегают к сценам подготовки и завершения событий для усиления эффекта. Первый визит Джейка в дом Малрэев предвосхищает длинная подготовка: мы видим подъездную дорожку к дому, загадочного

дворецкого-китайца, герой ожидает у двери, поглядывая на человека, до скрипа полирующего автомобиль. И наконец, перед зрителем предстает Эвелин в полном проявлении своего характера. С этого момента и начинаются неожиданные повороты сюжета.

Джейк едет осмотреть долину на северо-востоке города, и перед нами открывается идиллически-спокойный вид залитых солнцем апельсиновых рощ — подготовка к встрече с воинственно настроенными фермерами. В финале сцены Джейк приходит в сознание и видит склонившуюся над ним Эвелин.

Перед тем как Эвелин и Джейк навещают дом престарелых, нагнетается нужное настроение. Мы видим здание дома престарелых и подъезд. Но вот они лгут управляющему, получают нужные сведения и спасаются от нападения, запрыгнув в машину. По дороге домой между ними повисает задумчивое молчание — завершение сцены.

Закладка и ее использование

Важнейшая закладка фильма — создание метафоры «китайский квартал». Реальный китайский квартал впервые упоминается в начале фильма и затем фраза всплывает вновь, но с каждым разом метафорическое ее значение, т. е. ощущение полного непонимания происходящего, усиливается. В какой-то момент физическое место сливается в нашем восприятии с метафорическим смыслом. «Это раздражало всех», — однажды скажет Джейк Эвелин о прошлом в китайском квартале, когда «ты не всегда можешь объяснить, что происходит». В финале, когда нам все-таки удается избавиться от этого ощущения, если не считать смерти Эвелин и дальнейшей судьбы ее дочери, мы слышим фразу, которая завершает превращение китайского квартала в метафору: «Забудь об этом, Джейк. Это китайский квартал». И эти слова врезаются в память.

Другая фраза-закладка «Плохо для очков». Впервые произнесенная садовником-китайцем, она обращает внимание Джейка на что-то блестящее в пруду, что потом станет главной уликой в расследовании. Когда Джейк слышит эти слова во второй раз, он понимает, что речь о том, что пруд в саду Малрэев приливной, т. е. наполнен соленой водой. Тогда Джейк склоняется к воде и находит там очки.

Другие закладки, более простые, но достаточно эффектные: визитки Элбертона, слова «сердцевина яблока», случайно подслушанные в споре

Кросса и Малрэя, фотографии Малрэя и девушки, которые сделал Джейк и которые позже будут обнаружены в доме Иды Сэшнс и вызовут подозрение, что в ее смерти виноват Джейк.

Элементы будущего

Среди элементов будущего в фильме есть довольно простые: например, когда Эвелин говорит Джейку, что он найдет ее мужа на водохранилище, или когда высказывает свое намерение спрятать девушку от отца и рассказывает, что они собираются на поезд в пять тридцать. Очень отчетливо мы чувствуем надвигающееся будущее, когда Джейк вызывает Эскобара в дом, где Эвелин прячет дочь. Так появление лейтенанта становится неотвратимым.

Когда Джейк и Эвелин сидят в машине перед домом, где миссис Малрэй прячет дочь, она говорит, что хочет увезти, уберечь девушку от отца и роняет голову на руль, случайно нажав на гудок. В этот момент мы смутно предчувствуем, что этот жест предвосхищает трагический финал, когда Эвелин погибнет, пытаясь увезти дочь, а ее голова упадет на гудок, заставив его долго пронзительно звучать.

Правдоподобие

И снова перед нами вполне реалистичная история, в которой нет ни сверхъестественного, ни невозможного. Мы охотно верим, что такие или подобные события могли бы произойти или действительно произошли в реальности. Более того, с развитием сюжета, с каждой новой ложью, разоблачением или новой тайной мы все больше уверены, что по-другому не могло и случиться, что все события неизбежны.

Действие и занятие

Джейк наливает Керли спиртное подешевле — и это занятие, которое само по себе очевидно. Минуту спустя он изображает удивление от признаний «миссис Малрэй» — это действие, благодаря которому, как он надеется, она станет его клиенткой и, что еще важнее, хорошо заплатит за расследование. Оставшись наедине с секретаршей Элбертона, Гиттес закуривает, посвистывает и ходит взад-вперед по комнате. Он выдает свои движения за занятия ожидающего, но это чистой воды действия — он

намеренно раздражает ее, чтобы разузнать побольше и поскорее оказаться в кабинете Элбертона.

Когда Эвелин обрабатывает рану на носу Джейка — это занятие, а вот то, что Джейк берет визитки Элбертона, — действие, так как он берет их на всякий случай, который незамедлительно представляется. Поднимаясь по ступеням дома престарелых, Джейк предлагает Эвелин руку. Этим действием он как бы приглашает ее в свою команду, привлекает ее к намерению солгать, чтобы получить нужные сведения.

Диалоги

Диалоги в фильме весьма успешно справляются с функцией усиления образов персонажей. У Джейка всегда наготове остроумное замечание, голос Эвелин дрожит и запинается, когда она говорит об отце, а Кросс идет напролом, игнорируя даже поправки Джейка, когда неправильно произносит его фамилию.

В конце фильма звучит фраза, которая, определенно, может быть в списке самых запоминающихся в истории кино, но это не единственная достойная внимания реплика. В диалоге в доме престарелых выражено превосходство Джейка над администратором, который тщетно пытается дать ему отпор.

Зрительный ряд

Метод съемки фильма заслуживает отдельного внимания, так как в данном случае аудитория поставлена в те же условия, что и герой, причем такой эффект достигнут без использования съемок с точки зрения героя. Мы не видим в буквальном смысле то же самое, что и Джейк; мы, если можно так сказать, видим Джейка, видящего все остальное. Он в некотором смысле вуайерист, а мы подглядываем за тем, как подглядывает он. Взять хотя бы сцену, где Гиттес преследует Малрэя у высохшего русла: сначала кадр с видом с моста, который, возможно, снят с точки зрения героя, но вот ракурс съемки смещается, и мы видим, как Джейк тайно следит за тем же, за чем наблюдаем и мы. Такой метод съемки устанавливает связь между нами и главным героем, ставит нас с ним на один уровень. Любопытно, что из-за такой постановки камеры получается: мы видим Малрэя, который находится в процессе распутывания тайны, а за ним следит Джейк, который в этот момент решает свою загадку, а мы, в

свою очередь, следим за ними обоими.

Вуайеристический аспект роли Джейка, а заодно и нашей роли интересно подчеркивается в другой сцене, когда Джейк фотографирует Малрэя и девушку во внутреннем дворике дома. Гиттес делает кадры, которые потом появятся в газете, и мы видим отражение парочки в линзе фотоаппарата и самого Джейка, снимающего на фотоаппарат. Это великолепный пример того, как показать вещи глазами главного героя или даже изнутри камеры, не прибегая к съемке с точки зрения героя: покажите самого наблюдающего героя, покажите то, на что он смотрит, и покажите его реакцию на увиденное.

Драматические сцены

Трудно представить более выразительную драматическую сцену, чем сцену с сестрой-дочерью. В ней есть подготовка и завершение, занятие и действие, не один, а целых два сюжетных поворота, страсть, пафос и наиважнейшие метаморфозы героев. Во время подготовки Джейк мчится от дома Малрэев к тому, другому дому, второпях паркует машину и, рассерженный, стучит в дверь. Эвелин спускается, надевая жемчужные серьги, предлагает ему позавтракать, но Джейк сразу переходит к делу. В числе его действий звонок Эскобару, вопрос об адвокате по уголовным делам и предъявление очков из пруда. Конфликт накаляется, пока Джейк детально излагает свою последнюю версию того, что произошло. Он уговаривает Эвелин, убеждает, даже сам говорит за нее, а под конец начинает давать пощечины. Тогда она, наконец, раскрывает первый резкий сюжетный поворот — эта девушка одновременно и сестра, и дочь Эвелин, после которого Джейк мгновенно меняется в лице. Он опять понимает, что то, в чем был убежден секунду назад, — ложное умозаключение. Затем следует второй сюжетный поворот: очки, что он нашел в пруду, не принадлежали мистеру Малрэю. Сцена окончена, а за ней следует завершение, во время которого он знакомится с девушкой и узнает адрес, по которому Эвелин с дочерью будут его ждать. То, что только что случилось, сильно повлияло на Джейка, и он смотрит из окна, как Эвелин с девушкой уезжают, и это завершение превращается в подготовку к следующей сцене появления Эскобара.

Дополнительные замечания

Забавно, что при детальном анализе эта запутанная история оказывается очень даже простой. Двое могущественных людей создают в Лос-Анджелесе департамент по снабжению города водой, но однажды смертельно ссорятся из-за той же самой воды. Дочь одного из партнеров, будучи беременной от собственного отца, выходит замуж за другого партнера. Много лет спустя партнер-отец придумывает план, как захватить власть и богатство, перегнав всю воду из водохранилища в засушливую долину неподалеку от города. Частный детектив оказывается обманом втянутым в эту историю и решает во что бы то ни стало выяснить, кто во всем виноват и почему. Когда он, наконец, докапывается до истины, истории приходит конец.

Сложной и интригующей эту историю делает то, *как* она рассказана. В этом, как мы уже говорили, и состоит разница между хорошей и плохой историей; ведь сюжетов на свете не так много, а вот разных персонажей и приемов вовлечения аудитории — не перечислить. Все слова лжи, с которыми сталкивается Джейк, а иногда и сам говорит, оживляют образы персонажей, дают им мотивацию. Заблуждение и тайна, «китайский квартал» — центральная тема истории. Потому-то в этом необычайно длинном, но совсем не скучном втором действии тайны порождают новые тайны, которые скрывают другие тайны, и все это, чтобы водить нас за нос, сбить с толку, подарить иллюзию того, что мы разгадали лабиринт, чтобы тут же снова убедить нас в полном неведении истины.

Итак, перед нами история, в которой есть самая важная составляющая всех историй, — это в самом буквальном смысле игра рассказчика и аудитории. Когда обе стороны по обоюдному согласию вступают в игру с целью насладиться ходом истории, оказаться вовлеченными в ее мир, испытать эмоции, пожить бок о бок с героями и сопереживать им, таким, которых нам никогда не встретить в реальной жизни.

Крестный отец (1972)

Сценарий Френсиса Форда Копполы и Марио Пьюзо по роману Марио Пьюзо

Режиссер Френсис Форд Коппола

Эпическая семейная сага, в которой речь идет едва ли не о самом неподходящем для этого жанра мире — мире организованной преступности в Америке, «Крестный отец» не только имел беспрецедентные кассовые сборы в прокате и абсолютный успех у мировой критики, но и открыл новую главу в истории криминального жанра кино, который на тот момент был представлен бесконечной вереницей похожих друг на друга фильмов о гангстерах 1930–1940-х. Представив на суд зрителей этот фильм, а через два года его сиквел, Коппола уверенно вписал свое имя в список классиков кинематографического искусства. «Крестный отец» получил «Оскара» как лучший фильм года, за лучший сценарий-адаптацию, лучшую мужскую роль (Марлон Брандо) и был в числе номинантов в категориях «Лучший режиссер» (Френсис Форд Коппола) и «Лучший актер второго плана» (Аль Пачино, Роберт Дювалл и Джеймс Кейн). Непревзойденный по мастерству «Крестный отец 2» стал победителем в номинациях за лучший фильм, лучший сценарий, режиссуру и фигурировал среди номинантов в других категориях пять раз.

Синопсис

Вторая мировая война закончилась. В своем шикарном поместье на Лонг-Айленде Вито Корлеоне устраивает пышный праздник по случаю свадьбы своей дочери, а в кабинете принимает пришедших с просьбами людей и заключает сделки. С ним два его ближайших советника — сын Сантино, которого все зовут Сонни, и приемный сын и адвокат Том Хэген. Конни, дочь Вито Корлеоне, выходит замуж за Карло Рицци. Поместье утопает в цветах, сенаторы и судьи присылают подарки, гости веселятся, а за всем этим наблюдают агенты ФБР. Приезжает младший сын дона, герой войны Майкл Корлеоне, вместе со своей девушкой Кей Адамс, и его ждет теплый прием. Средний сын, Фредо, тоже здесь, но он уже изрядно пьян, и, кажется, Вито не возлагает на него серьезных надежд. Известный певец Джонни Фонтейн появляется на празднике и исполняет на радость всем песню, но позже в кабинете Вито рассказывает об истинной причине

своего появления: и без того обязанный своей карьерой клану Корлеоне, Джонни просит дона помочь ему получить главную роль в фильме. Вито дает распоряжение Тому уладить это дело.

Том вылетает в Голливуд, где встречается с директором киностудии и предлагает ему взять Джонни на главную роль, однако получает решительный и грубый отказ. Позже, выяснив, от имени кого приехал Том, директор в качестве примирительного жеста приглашает Тома на ужин и показывает предмет своей гордости — скаковую лошадь. Тем не менее его решение остается неизменным: он ни за что не даст Джонни главную роль, так как не может простить Фонтейну того, что однажды тот увел его протеже и выставил его дураком. На утро директор просыпается весь в крови, а рядом лежит отрубленная голова его любимой лошади — это, как говорят в доме Корлеоне, «предложение, от которого невозможно отказаться».

Дон получает предложение от гангстера по имени Солоццо: вложить деньги в налаживание наркотрафика, а потом получать долю с прибыли. Вито отказывает ему, а затем решает подослать своего человека, Лука Брази, к Солоццо, чтобы тот, прикинувшим предателем, разузнал, что конкретно замышляет гангстер. Но на встрече Брази с теми, кто занимается наркотиками, его жестоко убивают. Люди Солоццо похищают Тома и стреляют на улице в дона Вито. Майкл покупает подарки к Рождеству с Кей и, когда узнает из газет о покушении на отца, немедленно звонит Сонни, но в ответ получает лишь совет ехать домой.

Сонни становится во главе клана, и Солоццо через Тома предлагает ему вместе вести бизнес, но тут выясняется, что дон Вито жив. Майкл посвящается в семейные дела и вместе с Сонни планирует отомстить за отца. Они видят неизбежность надвигающейся войны кланов и для начала избавляются от всех ненадежных людей. Майкл уговаривает Кей на время уехать из города, а сам направляется в больницу к отцу. Там он удивлен, что отца никто не охраняет: полиция запретила людям Корлеоне находиться в больнице, но не прислала взамен свой патруль. Майкл понимает, что это заговор. Он перевозит отца в другую палату, где никто не станет его искать, и встает у дверей на улице. Потом ввязывается в конфликт с продажным капитаном полиции Маккласки, который заодно с теми, кто хотел убить дона, но все же Майклу удается предотвратить повторное покушение на отца.

Темпераментный Сонни не может забыть свою обиду и все еще жаждет мести, а более сдержанный Том пытается вразумить его, говоря, что на первом месте должен быть бизнес — они не могут просто взять и

убить Солоццо или Маккласки, который с ним заодно. У Майкла появляется план: он сам убьет обоих на организованной якобы для деловых переговоров встрече. Все происходит, как и задумал Майкл, и теперь ему необходимо скрыться хотя бы на год. Убийства приводят к открытой вражде между всеми пятью семьями, но за это время Вито поправляет здоровье и возвращается домой.

Теперь во главе клана Корлеоне трое — Вито, Сонни и Том. Майкл тем временем прячется на Сицилии, в поместье, где жили его предки. Здесь он влюбляется в девушку по имени Аполлония и, попросив ее руки, женится. Тем временем в Нью-Йорке Сонни впадает в ярость, узнав, что Карло бьет его сестру Конни. Он избивает его в ответ. Кей пытается узнать хоть что-нибудь об исчезновении Майкла, но от Тома ей не удается добиться ни слова.

Когда Сонни узнает, что муж его сестры снова поднял на нее руку, он один, не слушая вразумления Тома, садится в автомобиль и едет к их дому. По дороге он попадает в засаду, его машину расстреливают, и Сонни умирает на месте. Потеряв сына, Вито осознает, что войну между кланами необходимо остановить, а Майкл тем временем продумывает свое возвращение. Он уже было собирался отослать Аполлонию в дом отца для ее же безопасности, но она погибает от взрыва подложенной в его машину бомбы. Дону удается установить шаткий мир между кланами, но он понимает, что те, кто связан с наркотиками, не остановятся на убийстве Сонни.

Майкл возвращается домой и входит в бизнес отца. Он разыскивает Кей и делает ей предложение. Она не может решиться, и Майкл обещает ей, что через пять лет его семья начнет получать легальный заработок и покончит с прошлым. Майкл теперь распоряжается всеми делами, он посылает Карло и Тома в Неваду, чтобы наладить там дела. А сам едет в Лас-Вегас к Фредо, которого его визит заставляет понервничать. Майкл публично упрекает брата и дает ему указания. Конни и Карло просят Майкла стать крестным отцом их новорожденного сына. Майкл приезжает в дом к своему постаревшему отцу, и тот предостерегает его, советуя быть начеку, потому что уверен, что кто-нибудь захочет в скором времени предать Майкла. Дон умирает, семья и друзья оплакивают потерю.

На собрании, о котором говорил его отец, Майкл понимает, кто именно собирается его предать. Пока Майкл находится в церкви в качестве крестного отца ребенка Конни, его люди убивают всех врагов семьи Корлеоне. После крещения Майкл выбивает из Карло признание в том, что это он подстроил ту засаду для Сонни. За это люди Майкла немедленно

расправляются с Карло. Конни, узнав о смерти мужа, врывается в дом к Майклу, называя его убийцей. Кей требует от мужа правды, и он уверяет ее, что не убивал Карло. Но позже, услышав как к Майклу обращаются «дон Корлеоне», она понимает, кто он такой.

Герой и цель

Иногда даже такая элементарная задача, как определение главного героя, может оказаться куда сложнее, чем кажется. Название фильма относится к Вито Корлеоне в начале фильма и к Майклу Корлеоне в конце. Но их двоих никак не назовешь двумя героями одной и той же истории. В нашем случае история у каждого из них своя, так что перед нами трехчасовой эпический фильм, в котором есть две истории и два героя соответственно. Такую же структуру можно проследить и в эпическом военном фильме «Мост через реку Квай», где также переплетены две истории, герои которых играют значимую роль в жизни друг друга.

Эта история о том, как власть переходит от одного человека к другому. История Вито показывает, что такое власть и как ее удержать; с развитием сюжета мы постепенно понимаем, что именно Майкл — тот, кто попытается укрепить эту власть, хоть это будет нелегко, и его история — о том, какую цену он должен за это заплатить.

В обеих историях у героев похожие цели, но назвать их одинаковыми нельзя. Вито стремится удержать власть, которая находится на пике своего расцвета, и использовать ее согласно многолетним традициям и правилам мира организованной преступности. Майкл же столкнулся не столько с прочной и устоявшейся, сколько с разрушенной силой; его цель — вернуть ее себе, объединить.

Препятствия

В основном препятствия на пути Вито вызваны изменением окружающей обстановки, в криминальном мире вектор направленности сместился в такую сторону, в которой он не хочет принимать участие. Он отказывается участвовать в набирающем обороты деле продажи наркотиков, и его отказ провоцирует новые препятствия — вражду между кланами, предателей в его собственной семье.

Препятствия Майкла в равной степени развиваются как извне, так и благодаря его личности. Для начала он должен разобраться с

собственными чувствами и увериться в своем желании стать «крестным отцом», потом завоевать авторитет среди членов своей семьи, а затем доказать свою силу и остальным. И путь ему предстоит сложный, ведь все происходит на фоне вражды кланов, и Майкл может стать такой же жертвой предательства, как и его отец.

Завязка и начало

Глава могущественного американского преступного клана, обладающий огромной силой, требующей строгого соблюдения правил и этикета, передает свою власть сыну, которого никогда не рассматривал как преемника.

Для начала картины Пьюзо и Коппола выбрали свадьбу его дочери как повод, чтобы представить максимально полно обязанности «крестного отца», принятые в этом мире правила поведения и масштабы его почти всемогущества. Человек, пришедший к дону с просьбой, очевидно, совсем не осознает исключительного положения и всех возможностей семьи Корлеоне, равно как неведомо ему то гигантское значение, что люди, подобные дону, придают уважению и ритуалу. Этот эпизод вводит зрителя в курс того, как принято в этом мире делать дела и как все устроено. Параллельно с кабинетом Вито мы видим пышную свадьбу, и это добавляет полноты описания нового нам мира. Свадьба — возможность для режиссера показать семью как семью — не просто криминальную организацию, а реальное кровное родство всех персонажей, включая даже новоиспеченного зятя и усыновленного Тома Хэгена.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Основное напряжение в истории Вито связано с тем, удастся ли ему удержать ту власть, которой он обладает. С одной стороны, он производит впечатление могущественного человека и на своих просителей, и на аудиторию, с другой — агенты ФБР следят за ним круглые сутки, а политики и судьи, которые вроде у Вито в руках, не решаются прийти на свадьбу его дочери лично и лишь присылают подарки. Со временем зарождающееся ощущение непрочности его власти становится все сильнее. Он отказывается от сделки с Солоццо и чувствует необходимость заслать в его круг шпиона. Так что зритель задается вопросом: удержит ли дон Вито свою огромную власть?

Кульминация истории Вито происходит, когда дон, оправившийся после покушения, созывает встречу лидеров всех пяти мафиозных семей. Желая спасти Майкла от участи Сонни, он соглашается на участие в торговле наркотиками, тем самым обеспечивая перемирие и безопасность Майкла. И хотя он все еще остается влиятельным лидером своего клана, это уже не то величие, что раньше. Ему приходиться отступить, а это унизительно для человека его уровня.

Разрешение истории Вито наступает, когда он решает передать бразды правления Майклу. В сущности, он умирает именно в момент отказа от власти, а не в момент своей физической кончины, хотя еще несколько лет находится в добром здравии и даже помогает Майклу советами.

В истории Майкла напряжение зависит от степени его участия в семейном бизнесе. Рассказывая Кей об истинной природе предложений своего отца, от которых никто не может отказаться, он проводит четкую границу между своей семьей и самим собой. Решив убить Солоццо и Маккласки, он впервые поступает согласно традициям семьи, но это еще не означает, что он станет таким же, как отец. Оказавшись на Сицилии, он окунается в новую влюбленность и не думает о преступном мире. Но Сонни убивают, и это меняет образ его мыслей. Итак, основное напряжение его истории выражается вопросом: неужели Майкл все-таки завязнет в криминальном бизнесе своей семьи, как все?

Кульминация — разговор Майкла и стареющего Вито, в котором отец признается, что всегда надеялся оградить Майкла от этой жизни и хотел, чтобы сын стал сенатором или губернатором. Конни и Карло только что просили Майкла стать крестным отцом их ребенка, и Вито своими словами показывает, что воспринимает сына как лидера семьи. Майкл теперь крепко связан с семьей и ее преступным бизнесом.

Его историю можно считать разрешенной, когда Майкл оказывается совершенно безжалостным в делах «бизнеса». По его приказу убили его врагов, пока он присутствовал на крещении племянника как крестный отец, и в этот же день он расправляется с мужем сестры, который виновен в смерти Сонни. Теперь он уже настоящий «крестный отец», в буквальном и переносном смысле, и это чувствует он сам и все члены его семьи.

Тема

Кто герой этой истории, определить непросто, а вот тема лежит на поверхности: власть, как ее завоевать, как удержать, ее привилегии и

ограничения. Вито старается ее сохранить, Майкл сначала вовсе в ней не заинтересован, Сонни не может ее контролировать, с Томом она играет в прятки — то приближаясь, то отдаляясь вновь. Все враждуют из-за власти, предают ради нее, любые оправдания тоже связаны лишь с ней. «Это просто бизнес, я всегда относился к нему хорошо».

Единство

Поскольку перед нами эпическая картина, созданная с размахом, включающая две пересекающиеся истории и двух героев, определить, что же удерживает все ее элементы, не так просто. Конечно, и в истории Вито, и в истории Майкла есть свое единство действия. Однако есть и более сильная связующая сила — семья. Оба героя носят фамилию Корлеоне и принадлежат не только к одной семье по крови, но и к семье мафиозной. Поскольку все происходящее так или иначе связано с ролью «крестного отца» — сначала старый лидер, теряющий величие, потом смутный переходный период, а в конце появление нового дона — именно интересы семьи остаются неизменными, они и держат все части истории вместе.

Поступки Вито всегда отвечают интересам семьи, а вот Майкл сначала должен стать ее частью, приобщившись к бизнесу. Решением совершить двойное убийство он почти обеспечил себе слияние с семьей, но лишь после смерти Сонни и возвращения героя с Сицилии соединение Майкла и семьи происходит на самом деле. И это соединение предвосхищает, а заодно и усиливает эпизод, в котором Вито, Сонни и Том спорят о том, как теперь вести дела семьи. В начале фильма власть принадлежит старому дону, а в конце переходит к новому дону, и соединяет их семья.

Экспозиция

Первая сцена с параллельными празднованием свадьбы и просителями в кабинете дона, пожалуй, самый удачный способ показать наиболее полную экспозицию мира, о котором пойдет речь. Впрочем, мы не чувствуем, что сцена эта создана лишь для знакомства зрителя с героями, так как в ней сразу намечается несколько конфликтов. Человек, просящий дона об услуге, благодаря неосведомленности которого о правилах и этикете мы узнаем информацию об этом мире, появляется еще раз, чтобы подчеркнуть конфликт между ним и доном. Стычка с агентами

ФБР на парковке, странное поведение Лука Брази и его отрепетированная речь, малодушные слезы Джонни Фонтейна. А с другой стороны, есть Кей, которая чувствует себя не в своей тарелке в новом для нее окружении, и сам Майкл, который одновременно подчеркивает свое отдаление от семьи и пытается помочь Кей почувствовать себя здесь как дома.

Создание образов

Вито — человек, каждый шаг которого выверен и продуман в соответствии со строгими правилами. Он всегда держит свои эмоции под контролем, впрочем это один из пунктов его кодекса. Почти маниакальное стремление делать все правильно, старомодность его правил жизни — главные черты героя. Сонни — импульсивный сорвиголова. Идет ли речь об интрижке, что он закрутил на свадьбе собственной сестры, или о его безрассудной спешке, с которой он рвется отомстить Карло за сестру и которая стоила ему жизни, — он всегда действует так, как подсказывают ему чувства. Потому-то он постоянно ссорится с Томом. Том словно отражение деловой стороны Вито. Он так же спокоен и расчетлив; что бы ни случилось, для него это всегда «просто бизнес». Но дело в том, что Том действительно холоден и прагматичен, в то время как для Вито это лишь модель поведения, сформированная кодексом. Фредо — слабак: это проявляется и в том, что он напивается на свадьбе, и в том, что в Лас-Вегасе он пытается услужить одновременно двум людям — Мо Грину и Майклу. Майкла же лучше всего характеризует то, каков он в любви, а не как он ведет дела. Стоит ему встретить подходящую девушку, и он уже полон настоящего глубокого чувства к ней. Он ведь даже женится на обеих женщинах, к которым испытывает интерес. Многие поступки Майкла также мотивированы и любовью к отцу. Когда Вито оказывается в больнице, Сонни планирует отмщение, а Майкл едет навестить отца, поддержать его и даже, как оказывается, спасти — это радикальное различие двух братьев, которое показывает, чего каждый из них стоит. Противоположность других двух братьев обостряется в тот же момент: Фредо рыдает, а Том сразу понимает, что причина кроется в разногласиях между кланами.

Развитие сюжета

Обе истории развиваются благодаря столкновению двух основных сил:

старомодное и чересчур фанатичное следование Вито кодексу, который должен соблюдать каждый криминальный лидер, против изменений, что чувствуются в поствоенном обществе, выражающихся в смещении вектора криминальной прибыли в сторону наркотиков. Вито говорит «нет» свежим веяниям, следуя устарелым традициям, и этот отказ запускает череду событий, которые логически следуют одно за другим. Солоццо делает решительный ход, и в Вито стреляют; Майкл оказывается единственным, кто способен отомстить и сохранить положение семьи; его действия вызывают войну между кланами, в ходе которой убивают Сонни; Майкл вынужден вернуться домой и взять семью под свою опеку, потому что старый и больной Вито больше не в состоянии это делать.

Скрытая ирония

Великолепный пример скрытой иронии мы видим в больнице, куда приезжает Майкл, чтобы навестить раненого отца. Заметив, что охраны нет, он понимает, что готовится новое покушение. Перевезти отца в другое помещение — умный ход, но все же это может лишь отстрочить убийство, а не предотвратить его. Энцо, кондитер, с букетом цветов приходит с визитом к дону, и у Майкла появляется идея. Мы прекрасно понимаем, что эти двое безоружных — худшие кандидатуры на роль охранников жизни Вито. Но все же они становятся на крыльцо больницы и напускают угрожающий вид, чтобы отпугнуть незнакомцев, которые, скорее всего, намеревались оборвать жизнь дона. Если бы зритель знал лишь то, что знали убийцы, сцена не вызывала бы такого эмоционального напряжения. Но, поскольку мы понимаем, насколько отчаянно положение этих двоих и какой смертельной опасности они себя подвергают, наше волнение обостряется в несколько раз.

План Майкла убить Солоццо и Маккласки тоже построен на иронии. В криминальных кругах всем известно, что Майкл не причастен к делам семьи. Продажный коп даже позволил себе ударить его по лицу. Тем не менее мы знаем, что Майкл не трус — ведь он герой войны — и знаем все подробности его плана. Неведение же двух его будущих жертв добавляет сцене напряжения. Маккласки, ни о чем не подозревая, ведет себя самоуверенно, даже нагло по отношению к младшему Корлеоне, это заставляет нас проникнуться презрением к этому персонажу. Про Солоццо мы и так уже знаем, что он предатель. Минуты тянутся, а мы взволнованно гадаем, окажется ли пистолет на месте, не передумает ли Майкл в

последнюю секунду, не раскроют ли его полиция или гангстер. И все время до разрешения мы испытываем напряжение, созданное в основном за счет скрытой иронии.

Подготовка и последствия

«Крестный отец» — фильм, где структурные границы между сценами обозначены четко, а каждый эпизод словно записывается у зрителя «на подкорке». Такого эффекта создатели добились благодаря искусному и продуманному использованию подготовок и завершений. Иногда они нужны для создания нужного настроения, иногда для контраста, а порой, чтобы показать более общий фон, на котором происходят события фильма. Том отправляется в Голливуд, и мы видим приятное расслабляющее представление киностудии, за которым следует контрастный холодный прием директора. Намеренно затянуто показано утро после разговора Тома и директора, кадры плавно сменяются от общего плана дома к крупному плану спящего директора и звучит постепенно нарастающая тревожная музыка — это явная подготовка перед шокирующей находкой, что ждет директора под одеялом, — головой его любимого коня.

Майкл и Кей проводят время вместе, покупая подарки к Рождеству, и мы еще слышим рождественскую мелодию, когда Лука Брази готовится к встрече с людьми Солоццо, а ведь за этим последует первая по-настоящему жестокая сцена убийства Брази, которая также станет и началом вражды кланов. Дон выбирает фрукты, пока Фредо ждет отца в машине. Это еще одна контрастная подготовка к сцене покушения на Вито, но после случившего с Брази и похищения Тома мы чувствуем, что вот-вот произойдет что-то плохое.

Закладка и ее использование

Двое, что присутствуют в первой сцене фильма, появятся перед нами снова. Это своеобразные закладки. Дон Вито спасает Энцо от депортации в Италию, а позже он, желая просто нанести визит вежливости своему благодетелю, отправляется в больницу и становится инструментом спасения жизни дона Вито. Гробовщик, просивший дона об услуге в самом начале картины и давший слово однажды отплатить услугой за услугу, появляется вновь, когда дон просит его постараться скрыть следы ужасной смерти на теле Сонни, чтобы его бедная мать ничего не узнала.

В качестве закладки использована одна фраза, которая со временем приобретает другой смысл. Несколько раз мы слышим выражение «предложение, от которого невозможно отказаться», значение которого Майкл разъясняет Кей еще на свадьбе. Далее мы видим, как это происходит на практике с лошадиной головой в кровати директора киностудии и др. Но тогда, на свадьбе, эта фраза для Майкла символизирует его отдаленность от семейных дел. Он говорит Кей, что так поступают его родственники, но не он. В конце фильма эта фраза становится принципом, по которому строится вся его жизнь.

Элементы будущего

План Майкла убить Солоццо и Маккласки — задел на будущее. Он объявляет свое намерение, продумывает детали, тренируется стрелять. Хватит ли у него духа осуществить задуманное — вопрос. Но в том, что Майкл так или иначе попытается осуществить свой план, у нас сомнений нет. Так же точно происходит и с тем, что Майкла предупреждают о необходимости минимум на год уехать из страны. Мы знаем, что его отъезд последует за убийством, но не знаем, как и куда именно он отправится.

Дон Вито предостерегает Майкла, что тот столкнется с предателем среди тех людей, кому он более всего доверяет, — это тоже элемент будущего, предсказание. Сонни приказывает Клеменцо убрать Полли, рассеянного телохранителя отца, — здесь никаких элементов будущего нет, а вот когда он же угрожает убить Карло, если тот еще раз тронет его сестру, мы снова распознаем заявку на будущее. Первое лишь показывает, как принято делать дела в семье Корлеоне, а второе звучит как предсказание.

Правдоподобие

Персонажи и контекст, в котором они существуют, представляют проблему, когда дело касается правдоподобия картины. Да, все мы слышали об организованной преступности, не станем отрицать и существование людей, способных на жесткость и даже убийство. Трудность правдоподобия кроется в другом — изобразить, как их совершают «знакомые» нам люди, которые точно так же заботятся о своих семьях, как и мы с вами. Зритель поверит в то, что один человек может убить другого, но как заставить его поверить в то, что убийца может быть героем, которому мы сопереживаем или, более того, с которым мы себя

ассоциируем.

Первый, кто растопил лед между зрителем и мафией, — это Майкл, противник преступных методов, благородный отступник от семейных традиций. Дон Вито, насколько это вообще возможно в его положении, отстранен от прямого насилия, в разговоре с просителем он даже говорит «мы же не убийцы», хотя его собеседник придерживается другого мнения. Первое проявление насилия — отрезанная лошадиная голова — довольно жуткое зрелище, однако убийство лошади происходит за кадром и уж никак не стоит на одном уровне с убийством человека. Далее, первое настоящее убийство человека происходит в таких обстоятельствах, что «знакомый» нам персонаж выступает в роли жертвы. Брази жестоко убит, а в дона Вито стреляют. Два этих события вызывают у нас сочувствие, а переживания Майкла о своем отце очень реалистичны и трогают нас, как и его стремление поддержать дона, быть вместе с ним.

Когда он впервые сам решается на убийство, мы уже знаем, что по природе Майкл вовсе не убийца, но человек, способный любить и чувствовать, обожает своего отца и желает, чтобы члены его семьи были в безопасности. Он не монстр, от которого мы бы отвернулись. А те двое, которых он убивает, давно вызывают у нас неприязнь и даже презрение, хотя это и не умаляет факта двойного убийства. Но поскольку мы уже на стороне героя, то верим, что на этот ужасающий поступок его толкнуло лишь чувство долга и благородство или что-нибудь вроде того.

Любопытный парадокс заключается в этом слиянии Майкла с преступной семьей. Как вообще такой, как Майкл, мог вырасти в семье Корлеоне? Его образование, вступление в ряды армии, звание героя войны — должно быть, он был белой вороной в детстве. И хотя этот вопрос не является основным, все же однажды мы получим на него ответ. Во время последнего их разговора дон Вито признается сыну, что прочил ему карьеру сенатора или губернатора. Стоит ли и говорить, что оба этих поста заключают в себе огромную власть — единственное, что ценится на вес золота в мире Вито. Это заставляет нас предположить, что отец сознательно приложил руку к формированию личности Майкла; возможно, непричастность Майкла к семейным грехам — не результат его природного благородства, но спланированное отцом обстоятельство. Ведь Вито явно любит Майкла больше остальных своих детей.

Действие и занятие

Традиционное целование руки дона — обычный знак уважения, занятие. А вот для несчастного перепуганного гробовщика в начале фильма, у которого, наверно, вся жизнь проносится перед глазами, целование руки дона — самое настоящие действие. Так он надеется поскорее выкарабкаться из ямы, в которую сам по наивности себя загнал, а может и подтвердить свою просьбу о справедливости.

Майкл наносит визит Фредо, и тот, устраивая вечеринку с девушками, совершает чистое действие, так как этим надеется угодить брату, а заодно и показать, что он большая шишка. А вот пышная свадьба Конни — по большей части занятие. Праздник в семье Аполлонии по случаю того, что Майкл теперь за ней ухаживает, — тоже занятие для них. Но вот для Майкла соблюдение традиций этой семьи — действие, так он надеется на их расположение и руку Аполлонии.

Выступление в роли крестного отца для ребенка Конни — действие для него самого. Не только потому, что обеспечивает ему алиби, но и потому, что это символ вступления в права главы семьи.

Диалог

В этом фильме впервые прозвучала фраза, которую теперь люди со всего мира используют как идиому: «Я сделал ему предложение, от которого невозможно отказаться».

Но прелесть диалогов в «Крестном отце» не только в том, что они прекрасно запоминаются. Слова героев служат здесь для создания более полных образов персонажей, кроме этого, по ним угадывается, на чьей стороне перевес. В кодекс правил поведения Вито входит и надлежащая манера говорить. Том рассуждает обо всем хладнокровно и рассудительно, как будто все что ни есть — для него бизнес; а Сонни, напротив, часто может наговорить лишнего под влиянием эмоций. Майкл всегда старается быть сдержанным; даже когда он говорит о своей отчужденности от семьи, то сохраняет спокойствие. Диалоги раскрывают перед нами и взаимоотношения персонажей. Том и Сонни могут цапаться друг с другом по-братски, но на публике Том — консильери, и выражения его полны официоза и формальности.

Зрительный ряд

Сцена расправы с Брази должна производить сильное впечатление,

потому неумолимая камера показывает нам детально и четко все его предсмертные страдания. Ту же детализацию и неотступность мы видим в сцене убийства Сонни. С другой стороны, используя обратный прием, можно также добиться сильнейшего впечатления. Так снята сцена скандала в семье Конни и Карло. Мы видим лишь начало, где Конни колотит посуду. Но вот Карло затаскивает ее ванную, и мы, пораженные, слышим, как он бьет свою беременную жену. Мы не видим всех страшных деталей, но представляем их себе, отчего его в общем не приводящее ни к чьей смерти действия оказываются для нас по эмоциональному восприятию наравне с убийствами, что мы видели в фильме ранее.

Резкий световой контраст между темными кабинетами, где отдаются страшные распоряжения и дон теряет свою власть, и живописными пейзажами Сицилии, где Майкл влюбляется в Аполлонию. И тот же мрак, что окутывал Вито, пока он был доном, сгущается вокруг Майкла во время крещения и позже, когда он встает во главе семьи, называемый теперь доном Корлеоне. С этих пор его лицо больше не освещается лучами света; он принял дьявола, от которого отрекался во время крещения, и теперь обречен жить среди теней собственного могущества, как жил его отец.

Еще один визуальный прием — постоянная демонстрация богатства семьи Корлеоне. Во всем — от мебели до грандиозного размаха свадебного пира в саду поместья — видна сила и высокое положение семьи.

Драматические сцены

Обратим внимание на драматическую сцену переговоров Солоццо и дона Вито. Перед ней и после есть классические подготовка и финал. При встрече Солоццо строго следует всем правилам этикета, выказывая свое почтение дону и признавая его высокое положение. Лучше всего это соблюдение формальностей видно, когда Сонни вдруг влезает в разговор и Вито немедленно ставит его на место, извинившись за выходку сына. После встречи дон отчитывает Сонни за то, что тот позволил себе спорить с отцом в присутствии чужого человека.

Драматический эффект сцены в ресторане, когда Майкл должен убить Солоццо и Маккласки, усилен за счет скрытой иронии, так как нам известен его план. Еще одна сцена с подготовкой и завершением, основанная на иронии, — возвращение Вито из больницы. Не упущена ни одна деталь — все рады и выражают свое почтение, даже внуки приходят поздороваться. Потом, когда вереница приветствий заканчивается, Том и

Сонни сообщают Вито, что Майкл убил тех двоих и теперь в бегах, а между пятью семьями развязана война. Дон явно тяжело переживает эти новости. В завершение мы слышим разговор Сонни и Тома, где первый говорит второму, что из него никудышный консильери для военного времени.

Сильно эмоционально действует на зрителя сцена, когда Том вынужден сообщить о смерти Сонни. Здесь снова скрытая ирония, потому что мы уже в курсе его смерти. Мы ощущаем нежелание Тома сообщать дону такие ужасные новости, но выбора у него нет. И Тому приходится рассказать Вито правду. В этот момент Вито на наших глазах вдруг превращается в сломленного горем отца, готового пойти на уступки в пользу пяти кланов, лишь бы защитить Майкла.

Дополнительные замечания

Пожалуй, одним из наиболее кинематографичных и эффектных приемов фильма следует назвать параллельное действие. Камера переключается с одного места событий на другое, показывая одновременные, однако никак друг с другом не связанные, линии сюжета. С такой манерой повествования мы сталкиваемся уже в самом начале, когда праздник в честь свадьбы чередуется с кадрами из кабинета Вито. Такое параллельное действие дает наиболее полное представление о мире, его внешнем проявлении и внутренней подоплеке, с которой режиссер должен познакомить зрителя.

Позже пребывание Майкла на Сицилии и набирающая обороты война семей в Америке показаны тоже параллельно, но на этот раз у режиссера другая цель: показать контраст между Майклом настоящим — юношей, который думает о любви куда больше, чем о власти, — и результатами его мести. Он еще не стал частью того механизма, который запустил убийством, но под конец параллельного действия после смерти жены он собирается вернуться домой, что означает его неминуемое вовлечение в криминальный мир.

И конечно, знаменитая сцена крещения — самый сильный и впечатляющий пример параллельного действия. Снова контраст между тем, как реальность выглядит со стороны, и тем, что на самом деле происходит: герой отрекается от дьявола в церкви, пока по его приказу убивают людей. Но теперь это контраст куда страшней и очевидней, чем в начале фильма. Камера одновременно показывает нам две противоположные стороны новой жизни Майкла, звучит музыка, и мы

слышим слова героя, что идут вразрез с его поступками, и у нас не остается сомнений — завершается перевоплощение Майкла в дона Корлеоне, «крестного отца».

Пролетая над гнездом кукушки (1975)

Сценарий Лоуренса Хабена и Бо Голдмана по роману Кена Кизи

Режиссер Милош Форман

Второй фильм в истории кинематографа, который получил все пять самых престижных наград Академии киноискусства: за лучший фильм, лучший сценарий, лучшую режиссуру, лучшую мужскую и лучшую женскую роли (первым был «Это случилось однажды ночью», а третьим — «Молчание ягнят»). «Пролетая над гнездом кукушки» едва ли можно назвать приятным для просмотра — он адресован не тем, кто хочет прийти в кино и окунуться в чудесный мир фантазии, забыв на пару часов о реальности. Фильм, снятый по необычайно странному и гневному роману Кена Кизи никому в то время не известным режиссером[30], при участии одного-единственного известного актера, идущий вразрез со всеми привычными голливудскими приемами, повествующий едва ли не о самом гнетущем месте в мире и ко всему прочему имеющий трагический финал, имел невероятный успех в прокате. И ключ к пониманию его популярности в том, что это прежде всего убедительная история с харизматичным центральным героем, смело бросающим вызов непреодолимым на первый взгляд обстоятельствам, в экранизации которой участвовали исключительно талантливые люди.

Синопсис

Рэндла Патрика Макмёрфи привозят в психиатрическую клинику, и, как только с него снимают наручники, он прыгает от радости. Его провожают в отделение терапии, и первый, кого он встречает, — Вождь, огромный безмолвный индеец. А Билли Биббит, застенчивый заикающийся юноша, — первый, с кем у героя завязывается разговор. Макмёрфи садится за стол, за которым играют в карты Хардинг, Чезвик и Мартини, и расстраивает им игру. Во время разговора с доктором Спиви мы узнаем, что Макмёрфи попал сюда прямиком из исправительной колонии, где он мотал срок за изнасилование и где он не раз был зачинщиком драк. Теперь он некоторое время должен находиться под присмотром врачей для установления его вменяемости. Макмёрфи полон энтузиазма и обещает свое сотрудничество.

Во время групповой терапии сестра Милдред Рэтчед предлагает

участникам обсудить проблемы мистера Хардинга, связанные с тем, что он подозревает в неверности свою супругу, но дискуссия превращается в его перепалку с Табером, за которой невозмутимо наблюдает Рэтчед. На прогулке Макмёрфи проверяет прочность ограждений вокруг территории клиники, а потом пытается научить Вождя играть в баскетбол, тщетно требуя от того забросить мяч в корзину. За игрой в покер Макмёрфи мешает громкая «успокаивающая» музыка. Он заходит в сестринскую, чтобы сделать музыку потише, за что получает от Рэтчед строгий выговор. Остальные пациенты подшучивают над ним, и Макмёрфи на спор обещает, что через неделю он добьется ее благосклонности.

Макмёрфи делает первый шаг в противостоянии Рэтчед: он предлагает изменить больничный устав на несколько дней, чтобы все могли посмотреть матчи Суперкубка, который вот-вот будут транслировать по телевизору. Но, когда сестра предлагает устроить голосование, Макмёрфи поддерживают лишь двое. В душевой Макмёрфи снова предлагает мужчинам пари: он говорит, что поднимет раковину и выбьет ею стекло, чтобы сбежать. После долгих потуг ему так и не удается поднять мраморное основание, он уходит, говоря, что хотя бы попытался. На следующий день проводится новое голосование, и на этот раз Макмёрфи поддерживают все девять человек из групповой терапии. Но Рэтчед не намерена уступать и говорит, что девяти голосов недостаточно, так как во всем отделении восемнадцать человек и нужно, чтобы проголосовавших было большинство. Макмёрфи пытается уговорить проголосовать кого-нибудь из невменяемых больных, но сестра Рэтчед прекращает голосование прежде, чем Вождь поднимает руку. Тогда Макмёрфи садится перед выключенным телевизором и начинает с азартом комментировать воображаемый матч, вокруг него сразу собирается возбужденная толпа.

Во время нового разговора с доктором Спиви Макмёрфи говорит, что сестра Рэтчед поступает нечестно, играет краплеными картами. Позже в тот же день Макмёрфи с помощью Вождя перелезает через забор клиники, дожидается, пока все его новые приятели зайдут в автобус для прогулки, садится за руль и увозит их, оставляя растерянных водителя и санитаров за бортом. По дороге он забирает свою подружку Кэнди и везет всю компанию к берегу, чтобы выйти в море и порыбачить. Он показывает им, как насаживать приманку на крючок и держать удочку, а сам уединяется с Кэнди в каюте. Но все сразу же бросают рыбалку и подглядывают за ними в окна. Оставленное без присмотра судно ведет в сторону, и Макмёрфи приходится бросить свое «свидание», чтобы восстановить порядок. Когда вся компания причаливает к берегу с трофеем — огромной рыбой, их уже

ждет полиция и толпа зевак.

Психиатры, наблюдавшие Макмёрфи, приходят к единогласному мнению, что он вменяемый, но, определенно, представляет опасность для общества и должен отправиться назад в исправительную колонию. Однако сестра Рэтчед считает, что они могли бы помочь Макмёрфи и предлагает оставить его в клинике под ее присмотром. Макмёрфи узнает, что находится в стенах больницы принудительно. Он поражен, когда выясняется, что многие из здешних пациентов пришли сюда по доброй воле. Он пытается убедить всех, что в действительности они не более сумасшедшие, чем остальные люди на улицах города, и что им нечего здесь делать. Чезвик выходит из себя, требуя у Рэтчед немедленно выдать ему сигареты, но сестра только подстрекает его, чтобы усилить негодование, пока у Макмёрфи не лопается терпение и он не разбивает окно сестринской, чтобы достать Чезвику сигареты и успокоить его. Появляются санитары и хватают Макмёрфи, но за него вступается Вождь. В конце концов все трое оказываются в наручниках.

Их приводят в другое отделение и Чезвика провожают в палату для какой-то терапии. Тем временем Макмёрфи узнает, что Вождь на самом деле все отлично слышит и умеет говорить, а глухонемым только притворяется. Герои договариваются сбежать и отправиться в Канаду. Наступает очередь Макмёрфи, его заводят в палату, и оказывается, что его собираются «лечить» электрошоковой терапией. Несколько дней спустя он возвращается в свое отделение. Макмёрфи появляется перед своей группой, волоча ноги, как зомби, но потом начинает хохотать над испуганными лицами пациентов и снова выглядит живчиком, как обычно.

Более того, Макмёрфи задумал новую проказу: он подговаривает Кэнди прийти в клинику и захватить спиртное для прощальной вечеринки, так как наутро они с Вождем собрались бежать. Он подкупает ночного дежурного и обещает ему алкоголь и девушку, санитар впускает Кэнди и ее подругу, и начинается веселая вечеринка. Билли, очевидно, влюбленный в Кэнди, приглашает ее на медленный танец. Он спрашивает Макмёрфи, собирается ли тот жениться на ней. И тогда в голову герою приходит идея: он подговаривает Кэнди провести с Билли некоторое время наедине. Билли отпирается, но пациенты силком отправляют его в отдельную комнату с девушкой и продолжают веселиться.

Наутро приезжает персонал клиники и застает полный бардак, а все пациенты спят вповалку, в том числе Макмёрфи и Вождь. Рэтчед приказывает немедленно запереть окно, схватить Макмёрфи и пересчитать пациентов. Все оказываются на месте, кроме Билли. Когда его находят в

отдельной комнате в постели с девушкой, Рэтчед заявляет ему, что все расскажет его матери, она манипулирует Билли и доводит его до нервного срыва. Пока юношу запирают в кабинете доктора, Макмёрфи достает ключи, которые еще ночью взял у дежурного, и пытается отпереть окно. Но санитары набрасываются на него, и в это время раздается крик.

Все сбегаются на крик, и оказывается, что Билли убил себя. Макмёрфи обвиняет в этом Рэтчед. Он бросается на сестру и душит ее, пока не получает удар по голове. Жизнь, похоже, вернулась в привычное русло, и о недавних событиях напоминает лишь ортопедический воротник на шее Рэтчед. Среди пациентов проносится слух, что Макмёрфи все-таки удалось сбежать. Но ночью санитары приводят его обратно в отделение и укладывают в постель. Вождь подходит к Макмёрфи и видит, что тому сделали лоботомию. Убитый горем, Вождь душит Макмёрфи подушкой, пока тот не умирает. После этого идет в душевую, поднимает ту самую мраморную раковину, разбивает ею окно и сбегает, следуя плану, который они когда-то разработали вместе с Макмёрфи.

Герой и цель

Эта история о Макмёрфи; он — центральный герой, чья сильная воля и стремление к радостям жизни развивают сюжет. Будь он хоть немного похож на остальных пациентов клиники, эта история никогда бы не произошла. Его цель проста и очевидна: он хочет сбежать из исправительной колонии, и потому прикидывается психом. Все, чего он по-настоящему хочет, — это поскорее «отмотать» срок и вернуться к обычной жизни.

Препятствия

Без сомнений, основное препятствие для Макмёрфи — сестра Рэтчед, которая в некотором смысле является воплощением куда более масштабного явления — общества, основанного на авторитете, против которого восстает герой. Немаловажно еще и то, что Рэтчед привыкла поступать нечестно, она «играет краплеными картами», как однажды Макмёрфи скажет о ней доктору. Но Рэтчед, вся клиника и авторитет вообще — внешние препятствия Макмёрфи, а у героя есть еще и препятствия внутренние. Его цель — как можно более безболезненно отмотать срок в больнице; и будь Макмёрфи таким же смиренным и

пассивным, как, например, Хардинг, он без труда бы получил то, к чему стремится. Но его живость, энергия и стойкость духа не способствуют достижению цели, а становятся роковыми препятствиями.

Завязка и начало

Предпосылки этой истории возникли задолго до ее начала, и это был лишь вопрос времени, когда две противоположные силы — Макмёрфи и сестра Рэтчед — столкнутся друг с другом. На попечении Рэтчед находится целое отделение душевнобольных, которыми она хладнокровно манипулирует под маской заботливой и ответственной медсестры. Макмёрфи — человек с обостренным чувством личной свободы, который любит проводить время в свое удовольствие, он полон жизненной энергии и дружелюбия, прирожденный лидер и заводила. Но, помимо этого, он еще и отбывает срок за изнасилование несовершеннолетней.

Начать фильм Хабен и Голдман решили с изображения идиллических американских просторов, а потом сразу перейти к будничной жизни пассивных, покорных пациентов. В больнице появляется Макмёрфи, он ликует, когда с него снимают наручники, и с этой первой секунды мы замечаем его энергичность и веселый нрав.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Напряжение в этой истории возникает сразу же, как только обозначаются противоборствующие стороны. После спора по поводу музыки, когда Макмёрфи держит пари, что через неделю он добьется благосклонности Рэтчед, две противоположные силы занимают исходные позиции, готовые к бою. Естественно, эта история куда глубже, чем простое противостояние характеров персонажей, но вопрос основного напряжения сформулирован так: сможет ли Макмёрфи одержать победу над Рэтчед?

Кульминация наступает, когда Макмёрфи и Вождь договариваются о побеге. Основное напряжение в этот момент как бы ослабевает, так как герой меняет свою изначальную цель — развалить систему (и обезоружить сестру Рэтчед) — и строит план побега. Перед началом вечеринки у Макмёрфи есть все для побега — ключи от всех замков и возможность уйти. Но он медлит, чтобы устроить прощальную вечеринку для своих друзей, а потом тянет время, чтобы сделать Билли «подарок», который мог

бы решить его проблему. Окно открыто, и герой может уйти в любой момент, а побег стал бы победой над Рэтчед. Но человеколюбие Макмёрфи, которое уже не раз проявлялось ранее, требует от него сделать хоть что-то для своих друзей. И это становится его роковой ошибкой.

В финале фильма Вождь душит подушкой Макмёрфи и в одиночку воплощает их совместный план побега. Хотя бы одна угнетенная душа обретает свободу благодаря Макмёрфи. Тело его мертво, но дух продолжает жить.

Тема

Эта история о свободе. Сестра Рэтчед — тюремщик человеческих душ, который угнетает их, маскируя свои действия под бескорыстное желание помочь. Противостояние между двумя основными силами разыгрывается за свободу — физическую и ментальную. И две второстепенные линии сюжета, относящиеся к Хардингу и Билли, тоже поддерживают эту тему. Оба персонажа находятся в клинике по собственной воле. Хардинг остается здесь, потому что предпочитает пугающей свободе безопасность заключения. Билли хотел бы покинуть больницу, но пока не чувствует себя готовым к этому. На самом деле его проблема в том, что он, скорее, пленник своей матери и ее «заместителя», Рэтчед. Даже покинув клинику физически, он все равно остался бы угнетенным фигурой своей матери ментально. Третий второстепенный персонаж, Вождь, тоже смирился со своим заключением. Сперва нам кажется, что тюрьма для Вождя — его глухота и немота. Но в действительности он — пленник собственных сомнений, недостатка веры в свои силы. Он — единственный, кого освободил Макмёрфи, вселив в него уверенность в возможность побега. Таким образом, линия Вождя заключает в себе наиболее важный отклик на центральную тему фильма.

Единство

Эта история, без сомнения, держится на единстве действия, потому что в ней присутствует волевой центральный герой. Тем не менее в некоторых случаях действие включает в себя реакцию. Примерно половина всех действий Макмёрфи нацелена на достижение личных целей, т. е. он старается остаться в клинике, не возвращаться в колонию, занять место лидера в своей группе, облегчить себе отбывание срока и в конце концов,

при возможности, сбежать. А в другой половине случаев он реагирует на поступки Рэтчед — зачастую чтобы защитить своих товарищей, которых сестра мучает.

Экспозиция

Первые элементы экспозиции Макмёрфи раскрываются в разговоре с доктором Спиви, в котором есть и конфликт, и подтекст. Хотя они общаются довольно непринужденно, и их диалог содержит немало юмора, доктор точно угадывает тайное намерение Макмёрфи симулировать душевную болезнь, чтобы избежать тяжелой работы в исправительной колонии. Макмёрфи, в свою очередь, хочет обеспечить себе место в клинике. Таким образом, их разговор вызывает у нас вопрос: удастся ли Макмёрфи воплотить свой план?

Экспозиция жизней остальных персонажей в основном раскрывается с помощью групповой терапии. В каждой новой дискуссии присутствует какой-нибудь конфликт, так что узнавание о прошлом персонажей кажется естественным и не режет глаз. Многое о Рэтчед выясняется через разговоры во время групповой терапии. Однако в этом фильме нет никакой экспозиции по поводу ее личной жизни, которая могла бы объяснить нам, почему Рэтчед такая, какая есть. И это отсутствие информации о прошлом сестры превращает ее в настоящее воплощение зла, потому как нам неизвестны причины, оправдывающие или хотя бы объясняющие ее обращение с больными.

Создание образов

Образ Макмёрфи ярко вырисовывается в первые же секунды его появления на экране. С него снимают наручники, и радостный герой подпрыгивает и целует охранника в лоб. Перед нами очень экспрессивный и энергичный мужчина, ему будто море по колено. Но, кроме того, он еще и человек действия, как показывает его попытка поднять мраморную раковину. Это ключевой момент в образе героя, так как он всем сердцем надеется совершить невозможное.

Сестра Рэтчед хладнокровна, равнодушна к страданиям своих подопечных, она прячет безразличие под маской уверенности. Во время групповой терапии мы видим, как она упивается своей силой, действуя в отношении этих несчастных по принципу «разделяй и властвуй».

Разобщенность в обществе пациентов — вот результат ее власти, потому-то лидерство Макмёрфи и представляет для нее угрозу.

Вождь поначалу кажется флегматичным и невозмутимым. Но во время игры в баскетбол он проявляет себя, и мы видим, что в этом человеке зародилась какая-то идея, которая будет реализована в финале. Билли — робкий заика, который несколько раз пытался покончить собой и который находится в полной психологической зависимости от своей матери, что Рэтчед использует, когда хочет поставить его на место. У Хардинга тоже есть проблемы с женщинами, особенно с женой, и этой уязвимостью Рэтчед также пользуется, когда нужно.

Развитие сюжета

На эту историю можно смотреть как на борьбу за влияние на пациентов клиники между сестрой Рэтчед, которая контролировала их все время, и Макмёрфи, прирожденного лидера, который вдруг появился и угрожает ее доминирующему положению. Если мы постоянно будем помнить об этом, то фильм превращается в череду противостояний — сначала мелких споров, а потом в открытую войну, перетягивание каната между двумя воинами, между которыми мечутся остальные персонажи. Сражение за Суперкубок выиграно Макмёрфи, как и массовый побег на рыбалку. Но Рэтчед одерживает верх с электрошоковой терапией и, конечно, с лоботомией. Она оказывается сильнее и выигрывает в битве за доминирование над группой больных, но все же одной «душе» удается обрести свободу — Вождю. И он тот, кто совершает «полет над кукушкиным гнездом».

Скрытая ирония

В фильме сравнительно мало случаев использования скрытой иронии, и те немногочисленные случаи ее проявления раскрываются довольно быстро. Должно быть, причина такого воздержания от иронии связана с тем, что большая ее часть обрушивается на нас, когда мы покидаем зрительный зал: если бы Макмёрфи остался в исправительной колонии, он был бы свободен; если бы он больше думал о себе, то сбежал бы, еще когда перелез через забор или когда открыл окно на вечеринке; настоящий гуманист считается преступником, а настоящий садист — гуманистом. Такие мысли преследуют зрителя еще долго после просмотра фильма и

вызывают сильные эмоциональные переживания, но, пока история разворачивается на экране, они не преподносятся как случаи скрытой иронии, а скорее доходят до нас тогда же, когда и до самого Макмёрфи. А вот гнетущее предчувствие плохого конца появляется у зрителей куда раньше, чем у него (см. ниже раздел «Элементы будущего»).

И все же несколько случаев скрытой иронии в фильме имеются. Например, когда Хардинг кидает зажженную сигарету, она попадает за отворот штанины Табера, мы знаем о случившемся и ждем, пока это поймет сам Табер. Когда Макмёрфи походкой зомби возвращается после шоковой терапии, мы видим секундную иронию, которая раскрывается, как только он подмигивает Вождю и начинает хохотать. После вечеринки санитары не могут найти Билли, мы вместе со всеми пациентами знаем, где он, но Рэтчед и ее подчиненные — нет. В этой сцене скрытая ирония, пожалуй, проявляется наиболее эффектно.

Подготовка и последствия

Сцене с электрошоковой терапией предшествует изумительная контрастная подготовка. Макмёрфи остается наедине с Вождем и выясняет, что его глухота и немота — просто маска. Герой обрадован и строит планы побега в Канаду, и все, как ему кажется, складывается довольно удачно. Уходя, он показывает Вождю два больших пальца, а через несколько секунд после этого положительного кадра начинается ужасная сцена с электрошоком.

В конце фильма есть великолепный финал, на который необходимо обратить внимание. Вождь сбежал, и мы видим, как размашистыми шагами он удаляется в сторону гор. От шума просыпается Табер и начинает вопить от восторга, отчего остальные мужчины тоже просыпаются, а зрители испытывают положительные эмоции, несмотря на трагическое поражение Макмёрфи.

Закладка и ее использование

В истории есть много закладок. В первом разговоре Макмёрфи с доктором Спиви они говорят о рыбалке, а позже герой вывозит своих товарищей именно порыбачить. На прогулке Макмёрфи обращает внимание на автобус у клиники, а позже на этом же автобусе Макмёрфи повезет друзей на рыбалку. Глухота и немота Вождя — тоже закладка,

которая великолепно реализуется в сцене перед электрошоком. Прошлые попытки Билли покончить с собой — закладка, которая в конце фильма трагически реализуется.

Одна из закладок приобретает символическое значение. Речь идет о тщетной попытке Макмёрфи оторвать мраморную раковину от пола в душевой. Она неподъемна, и его старания вызывают у нас ассоциации с Сизифовым трудом. Когда в финале фильма Вождь все-таки выкорчевывает раковину, приносит в комнату и бросает в окно, невозможное становится возможным — кто-то другой подхватывает факел Макмёрфи, и мраморная раковина превращается в метафору.

Элементы будущего

Первый задел на будущее появляется в разговоре с доктором Спиви, который заявляет Макмёрфи, что он останется в клинике на некоторое время, пока врачи не оценят его состояние и не вынесут свой вердикт. Это не только дает нам временные рамки, но и ожидание того, как именно будут развиваться события. В другой раз мы видим предсказание, когда Макмёрфи звонит Кэнди и говорит, что сегодня будет вечеринка, тем самым предсказывая будущие сцены.

Пожалуй, самый эффектный элемент будущего — охватывающее зрителей нехорошее предчувствие, которое все чаще посещает нас с развитием сюжета. Когда Макмёрфи вместе с Вождем сидят перед комнатой электрошоковой терапии, мы предчувствуем приближение чего-то ужасного, но герой — нет. Когда вся компания сбегает и отправляется порыбачить, мы предполагаем, что серьезные последствия не заставят себя ждать, но Макмёрфи считает, что все просто примут их за психов, ведь такие они и есть. Ирония здесь в том, что все будет именно так, как он и говорит, но только не для него самого.

Есть в фильме и другие заделы на будущее: Макмёрфи с Вождем планируют сбежать в Канаду, герой рассказывает мужчинам в душевой о своей идее выбить окно раковиной и сбежать, которую Вождь воплотит в конце фильма.

Правдоподобие

Эта история слишком правдоподобна. Условия, в которых оказывается главный герой, далеко не худшие из тех, какие бывают в клиниках для

душевнобольных, а действия персонала, который чем дальше, тем больше вызывает наши ненависть и гнев, бледнеют в сравнении с реальными историями из ежедневных газет. Поступки всех персонажей фильма всегда обоснованы, мотивированы и логичны, а их слова, проблемы и сильные стороны изображены совершенно реалистично.

Действие и занятие

Когда Макмёрфи просит участников групповой терапии проголосовать за изменение установленного распорядка дня, он не особенно рассчитывает на успех. Главная цель, ради которой герой совершает это действие, — задеть Рэтчед. Новое голосование на следующий день также является частью его плана, но на этот раз он еще и искренне надеется, что ему удастся посмотреть матч. Когда же после поражения он смотрит выключенный телевизор и комментирует воображаемую игру — это эффектное действие, с помощью которого он рассчитывает победить сестру в споре о Суперкубке.

Когда Макмёрфи пытается научить Вождя играть в баскетбол, это простое занятие, за которым не стоит никаких скрытых причин. А вот когда он с помощью Вождя перелезает через забор, — это, совершенно очевидно, действие, как и побег на рыбалку. Макмёрфи волнуется, как бы врачи не признали его вменяемым, и, чтобы доказать свою невменяемость, устраивает эту авантюру. Действует он и тогда, когда показывает товарищам, как насаживать наживку, и когда ставит Чезвика у руля — так как хочет занять их всех чем-нибудь, пока он будет с Кэнди в каюте.

Диалоги

Диалоги в этом фильме реалистичны: слова и словечки героев — крепкие, грубые и без прикрас — очень органично вписываются в общую обстановку и контекст. И хотя реплики Макмёрфи нельзя назвать поэтичными в обычном смысле этого слова, его резкие и энергичные интонации и характерные выражения полны какой-то особенной экспрессивной образности. Речь Рэтчед всегда грамотна, выверена и сдержанна. Хардинг — один из тех, кто привык обманывать сам себя и с помощью мудреных слов пускать пыль в глаза. Заикание Билли важнее смысла его слов, а притворная немота Вождя говорит сама за себя.

Зрительный ряд

Метод съемки фильма можно назвать гиперреализмом. Камера не отворачивается даже от самых трудных и мучительных видов. Мы видим, как рыболовный крючок протыкает рыбьи глаза, мы долго и вблизи смотрим на жуткую сцену электрошоковой терапии, и тело мертвого Билли показывается со всеми страшными подробностями — все это эффективно поддерживает историю. Это бескомпромиссный взгляд на отталкивающую реальность, от которой мы бы, скорее, предпочли отвернуться. Но режиссер не дает нам такого шанса.

Есть в этом фильме и поистине лирические сцены. Когда Макмёрфи с азартом комментирует воображаемый бейсбольный матч, вокруг собираются пациенты, и мы видим их отражение в пустом экране телевизора. Когда Вождь научился играть в баскетбол, мы видим, как он шагает туда-сюда по площадке и в конце концов переходит на бег, ощущая вновь обретенную уверенность в себе. Наутро после вечеринки санитар запирает окно на замок, а двое пациентов, что собирались бежать через это окно, мирно спят на полу прямо под ним. И этот вид добавляет ироничную ноту в эпизод.

Драматические сцены

Одна из лучших драматических сцен в этом фильме — первый день групповой терапии. Это территория сестры Рэтчед, и, якобы стараясь развить дискуссию о проблемах Хардинга с супругой, она на самом деле пробует свою силу на каждом из пациентов, разобщая их, отдаляя друг от друга. Перед сценой есть емкая подготовка, во время которой пациенты занимаются гимнастикой, а Макмёрфи не скрывает, что делать упражнения ему лень. Во время разговора Рэтчед по очереди поддевает каждого, пока пациенты не будут раздражены настолько, что начинают срываться друг на друга, и, когда между ними разгорается настоящая перепалка, сестра даже не пытается ее прекратить. Хотя Рэтчед одержима идеей контроля, самый сильный ее козырь — умение рассорить друг с другом своих подопечных. За этой сценой следуют очень важные кадры: Рэтчед и Макмёрфи пристально смотрят друг другу в глаза, и каждый из них осознает, что другой понимает, что только что произошло.

Другая любопытная драматическая сцена — второе голосование за просмотр Суперкубка. Макмёрфи думает, что козыри у него в руках, и

выглядит довольным, когда все члены группы единодушно голосуют «за». Но Рэтчед меняет правила. И даже когда Макмёрфи принимает их и ищет среди «остальных» пациентов того, кто мог бы поднять руку, сестра снова изменяет правила и заканчивает голосование. Следующий эпизод, в котором герой собирает пациентов перед воображаемым матчем по сути является затянувшимся финалом их очередной ссоры с Рэтчед.

Дополнительные замечания

Главное, на чем мы должны сконцентрировать внимание и что уже упоминалось в разделе «Скрытая ирония», — то, что большую часть иронии и трагедии этой истории мы ощутим лишь после того, как фильм закончится, а не во время просмотра. Когда мы сами осознаем, что «преступник» есть истинный гуманист, а «гуманист» — истинный преступник, значение этого открытия будет намного выше для нас, чем если бы эта мысль была четко преподнесена в самом фильме.

Другой аспект этой истории, на котором стоит остановить внимание, — факт, что фильм имел огромный успех, хотя его главного героя нельзя назвать достойным восхищения, а финал в лучшем случае можно назвать неоднозначным, если не просто трагическим. Макмёрфи тем не менее завоевывает любовь и сочувствие зрителей, а до его темного прошлого нам и дела нет. Наше сочувствие он получает благодаря своей любви к жизни и добродушию, которые проявляются еще в начале. И все же Макмёрфи, определенно, не тот герой, на которого хоть кто-нибудь из аудитории захотел бы равняться[31]. Но это нисколько не мешает ему стать харизматическим центральным героем, способным вызвать у зрителей глубокий эмоциональный отклик.

В эпоху, когда почти все новые фильмы заканчиваются хэппи-эндом, чтобы собрать как можно б`ольшую кассу, мы считаем нелишним подчеркнуть, что сильный финал истории и счастливый конец далеко не всегда являются одним и тем же. Сильный финал, конечно, может быть хэппи-эндом, но это не обязательно. Главное для концовки фильма — дать аудитории чувство завершенности, целостности картины, чтобы ни у кого не возникло ощущения, что эта история будет продолжаться и дальше без нас. Каждый из нас отлично знает, что люди не идеальны, что они подчас не держат данные себе обещания, оказываются не в том месте не в то время, дают слабину или слишком поздно осознают собственные ошибки. И такие люди могут стать прототипами героев драмы высшего качества.

Беспощадно пессимистический финал — это, пожалуй, слишком для аудитории. Если бы Вождя, задушившего Макмёрфи, поймали, осудили за убийство, посадили в тюрьму или казнили бы, никто из зрителей не почувствовал бы удовлетворения и ощущения завершенности. Но дайте хоть призрачный намек на улучшение, подъем в финале фильма, и даже смерть и поражение главного героя смогут удовлетворить зрителей.

Тельма и Луиза (1991)

Сценарий Кэлли Хоури

Режиссер Ридли Скотт

Знатоки кино говорят, что жаркая полемика вокруг картины — верный залог ее коммерческого успеха. Бывает, что некоторые продюсеры из кожи вон лезут, чтобы спровоцировать споры о фильме. Порой фильм с самого зарождения идеи обречен волновать умы людей, а иногда, как случилось с фильмом «Тельма и Луиза», жаркие споры разгораются совершенно неожиданно. Ирония популярности этого фильма состоит в том, что дискуссия вокруг него — результат тех самых сексистских взглядов, которые он критикует. Если бы главные герои были, скажем, Бутч и Том, то их лица ни за что не появились бы на обложках, но поскольку в этой истории две женщины отправляются в путешествие и нарушают закон, фильм произвел фурор. И сборы в первые дни проката превзошли все ожидания.

Но кроме того что «Тельма и Луиза» вызвал бурные обсуждения, привлек шквал писем в редакции и имел внушительные кассовые сборы, это прежде всего необычный и мастерски сделанный фильм. В эпоху настоящих мачо и альфа-самцов на экране вдруг появляются две женщины: они уверены в себе, но не агрессивны, они поступают всегда по-своему, но не чокнутые, а финал фильма настолько противоречит сложившимся традициям хэппи-эндов в коммерчески успешных фильмах, насколько героини истории идут вразрез с законами пары южных штатов. «Тельма и Луиза» был шесть раз номинирован на премию Академии киноискусства — обе актрисы, сыгравшие в фильме, были номинированы на «Лучшую женскую роль», также фильм претендовал на награды в номинациях за лучшую режиссуру, лучшую операторскую работу, лучший монтаж и выиграл в номинации на лучший сценарий. А еще не стоит забывать, что этот фильм сформулировал новые значительные драматургические проблемы: он — один из лучших примеров того, что 1990-е привнесли в мировой кинематограф.

Синопсис

Луиза работает официанткой в одной из популярных закусочных в Арканзасе. Она звонит Тельме, своей подруге, чтобы подтвердить их планы

на уик-энд — снять домик в горах и провести пару дней вместе. Тельма на кухне, она ведет себя нервозно, и, кажется, причина этого — ее болтливый деспотичный муж. Ей следовало бы давно спросить его разрешения по поводу их запланированной поездки, но она все оттягивала до последнего. И теперь, когда отступать уже некуда, она никак не может набраться смелости и обратиться к нему. Луиза приходит домой и педантично складывает вещи, Тельма делает то же самое, только сваливает в сумки все подряд, что попадется под руку. Она даже берет с собой пистолет, который пугает ее одним своим видом, и говорит Луизе, что это на случай встречи с маньяками или медведями. Луиза велит ей переложить оружие к ней в сумочку.

Они выезжают и направляются в горы, но Тельме хочется сделать остановку в баре и повеселиться: ведь она никогда не выбиралась за город без своего мужа Дэррила. Они заезжают в бар для дальнобойщиков, что встречают по дороге, и заказывают изрядное количество выпивки. Там на Тельму положил глаз один из завсегдатаев этого места, Харлан, который посылает подругам коктейли. Тельма соглашается потанцевать с ним, а Луиза остается за столиком одна и волнуется, что им пора двигаться дальше. Она уходит в туалет, а Харлан тем временем выводит Тельму на улицу подышать свежим воздухом, потому что девушке стало нехорошо от алкоголя.

На парковке он пристает к Тельме. Она отталкивает его, и тогда Харлан дает ей пощечину и собирается изнасиловать. В этот момент появляется Луиза и направляет на него пистолет, приказывая остановиться. Харлан оставляет Тельму в покое, но продолжает оскорблять девушек, и в этот момент что-то вдруг случается с Луизой. Она стреляет в Харлана и попадает прямо в сердце. Она велит Тельме подогнать их машину, говорит трупу Харлана пару слов напоследок, и девушки быстро уезжают. Тельма предлагает поехать в полицию и все рассказать, но Луиза считает, что никто не поверит, что Харлан пытался ее изнасиловать, потому что все в баре видели, что перед этим Тельма по собственной воле полночи танцевала с ним. Луиза говорит, что ей нужно время, чтобы прийти в себя и обо всем подумать.

Подруги останавливаются выпить кофе, и Луиза решает, что полицейские никогда не узнают, что это они убили Харлана. Утром к бару приезжает следователь Хэл Слокамб, он осматривает тело и задает вопросы официантке, которая убеждена, что Тельма и Луиза никак не могли застрелить Харлана, скорее это могла бы сделать его ревнивая жена или муж одной из тех женщин, с которыми погибший развлекался. По

дороге Луиза решает, что им не помешало бы раздобыть больше денег. Подруги делают остановку в мотеле, чтобы обо всем подумать. Там Луиза звонит своему бойфренду Джимми, и просит его перевести в Оклахому на ее имя крупную сумму, обещая, как только будет возможность, возместить его расходы из своих сбережений. Джимми соглашается. Она забирает Тельму, и подруги спешат в Оклахому, а по дороге Луиза решает, что теперь ей надо спасаться и ехать в Мексику. Тельма в растерянности, она не уверена, что хочет ехать вместе с Луизой.

На заправке Тельма знакомится с Джеем Ди, симпатичным молодым парнем, который просит его подвести, но Луиза решает, что эта плохая идея, и подруги уезжают. А тем временем следователь Хэл нападает на след Луизы. Подруги думают, что им следует ехать в Мексику по окружным дорогам, так они, наверняка, привлекут к себе меньше внимания, а Хэл навещает дом Луизы, место ее работы и задает вопросы. По дороге девушки снова встречают Джея Ди, и Тельма скулит как щенок, пока Луиза, наконец, не соглашается подвезти парня. Хэл приходит в дом к Дэррилу и рассказывает, в чем замешана его жена, но он просто не может в это поверить. Тельма очарована Джеем Ди, а тот замечает, что, кажется, у девушек проблемы с полицией. Тем временем Хэл узнает, что Тельма взяла с собой пистолет, и его калибр совпадает с калибром пули, что убила Харлана.

Когда Луиза приезжает в назначенное место в Оклахоме, чтобы забрать деньги, оказывается, что Джимми привез их сам. Девушки отправляют Джея Ди восвояси, а Джимми говорит, что снял для них две комнаты в мотеле. Луиза отдает деньги Тельме на хранение и уходит в другую комнату к Джимми. За окном ливень, и в дверь Тельмы неожиданно стучится Джей Ди, она приглашает его зайти. Они узнают друг друга ближе, и Джей Ди рассказывает Тельме, что у него условный срок и как он грабит магазины. Джимми подозревает, что у Луизы появился другой мужчина, а когда она отказывается объяснять ему, что происходит, выходит из себя. После ссоры Джимми достает обручальное кольцо и делает Луизе предложение. Тельма и Джей Ди занимаются страстным сексом, а Луиза и Джимми мирятся и засыпают.

Утром Луизу посещают тревожные мысли о будущем. Они с Джимми идут завтракать. Он просит ее сохранить кольцо у себя и подумать над его предложением, Луиза соглашается, и они трогательно прощаются друг с другом. Появляется Тельма, она взбудоражена прошлой ночью с Джеем Ди и рассказывает обо всем подруге, добавив, что парень остался один в комнате вместе с их деньгами. Луиза приходит в ужас, и они бегут в номер.

Но Джея Ди и след простыл, а с ним исчезли и деньги. Луиза просто не может держать себя в руках, она, кажется, полностью потеряла веру в будущее, и у нее опустились руки. Тогда Тельма берет инициативу в свои руки.

Хэл с другими агентами ФБР снова приходит в дом к Дэррилу и ставит телефон на прослушку. Агенты просят его быть помягче с Тельмой, когда она в следующий раз позвонит домой, чтобы та ничего не заподозрила. Тельма останавливает машину у придорожного магазина, а через минуту выбегает оттуда с пакетом денег и бутылкой виски. Полиция, ФБР и Дэррил просматривают пленку с камеры наблюдения этого магазина, на которой Тельма совершает ограбление точно так, как рассказывал ей Джей Ди. По дороге девушки обгоняют грузовик, водитель которого кричит в их сторону непристойности.

По приезду домой Джимми встречают агенты ФБР, а Луизе в это время приходит мысль, что теперь, после подозрения в убийстве и вооруженного ограбления, домашний телефон Тельмы, должно быть, прослушивают. Полиция ловит Джея Ди, и он рассказывает Хэлу все о тех деньгах, о которых ранее говорил Джимми. Судя по его поведению, следователь всерьез хочет помочь девушкам, а не просто поймать их и посадить в тюрьму. Джея Ди выводят из полицейского участка, и тот, увидев Дэррила, издевается над ним, говоря, что в восторге от его жены.

Тельма звонит домой, но, услышав слащавую интонацию мужа, в ту же секунду понимает, что телефон действительно прослушивают, и кладет трубку. Тогда Луиза перезванивает Дэррилу и просит позвать к телефону полицейских. Из разговора с Хэлом она понимает, что полиция в курсе их плана сбежать в Мексику, а значит, Тельма разболтала все Джею Ди, и теперь его поймали. Луиза злится на Тельму. Они едут дальше, и Тельма говорит, что догадалась, почему Луиза ни за что не хочет ехать через Техас — там ее когда-то изнасиловали. Луиза отказывается подтверждать ее теорию. Утром офицер останавливает их за превышение скорости, и Тельме ничего не остается, кроме как наставить на него револьвер. Девушки отбирают у него оружие и запирают в багажнике его же машины.

Луиза снова звонит Хэлу, чтобы объяснить, что история с офицером в багажнике — случайность и у них не было злых намерений, и он охотно ей верит. Но, когда следователь спрашивает, хотят ли девушки выбраться из этой истории живыми, Луиза не может дать однозначного ответа. Во время этого телефонного разговора полицейским удается засечь, откуда шел сигнал, и Хэл просит агентов ФБР разрешить ему присутствовать во время ареста, он убежден, что девушки и так немало пострадали, и кто-то должен

будет их защитить.

Встретив того же похотливого дальнобойщика на дороге в третий раз, Луиза предлагает ему свернуть и поразвлечься. Но, когда он выходит из грузовика, она наставляет на него пистолет и требует извинений за свое непристойное поведение. Он отказывается извиняться, и тогда Луиза стреляет ему по колесам и спускает шины. Дальнобойщик продолжает еще хуже оскорблять женщин, и тогда они стреляют в его канистру с бензином, и грузовик взрывается. Затем подруги уезжают, оставляя за собой огромный столб дыма от взрыва. А тем временем Хэл и агенты ФБР уже прибыли в ближайший аэропорт, и полицейский патруль засекает автомобиль Тельмы и Луизы. Начинается погоня, но Луиза — отличный водитель, и девушкам удается оторваться от полиции на некоторое время. Тогда к погоне присоединяется и полицейский вертолет.

Пытаясь скрыться, Луиза едва успевает остановить машину на краю Гранд Каньона. Она сдает назад, и дюжина полицейский машин во главе с вертолетом, в котором сидят агенты ФБР и Хэл, окружают героинь со всех сторон. Представители порядка держат девушек на мушке и приказывают им сдаться. Хэл пытается предотвратить перестрелку и спасти героинь от смерти. Тельма говорит, что не хочет, чтобы их поймали, и предлагает Луизе продолжать путешествие. Луиза нажимает на газ, и их машина слетает с обрыва.

Герой и цель

На вопрос о том, кто является протагонистом в этой истории, есть три варианта ответа: в этом фильме два главных героя; главным героем в начале является Луиза, но потом первенство переходит к Тельме; вся история о Тельме, которая сначала находилась под влиянием Луизы (так же как до этого она всю свою жизнь подчинялась своему мужу). И каждый из этих трех вариантов можно подтвердить весомыми аргументами.

Как мы помним, основной критерий главного героя состоит в том, что именно он принимает решения, благодаря которым развивается сюжет. Однако в данном случае мы не можем однозначно определить протагониста. Безусловно, сюжетообразующее событие в этой истории — момент, когда Луиза убивает Харлана. Но мы не можем отрицать, что действия обеих героинь в равной степени повлияли на ситуацию. Наивность Тельмы приводит к инциденту, который всколыхнул в Луизе давно забытые воспоминания и чувства, что заставили ее нажать на курок.

Луиза не убила бы Харлана, если бы не Тельма, но и история жизни Тельмы сложилась бы совершенно иначе, не будь с ней тогда Луизы. Так что мы можем выяснить, кто же протагонист, лишь ответив на вопрос, чьи действия считать судьбоносными: глупое поведение Тельмы, которое привело к насилию со стороны Харлана, или выстрел Луизы.

А эта дилемма провоцирует новые вопросы. Может быть, эту фатальную цепочку событий начало другое решение? Остановиться в баре по дороге в горы — желание Тельмы, но именно по инициативе Луизы женщины решили не приезжать с признанием в полицейский участок. Подвезти Джея Ди — инициатива Тельмы, так же как и ограбление магазина. Но именно из-за Луизы они едут в Мексику, сторонясь Техаса. В конце фильма девушки предпочитают покончить с собой, съехав с обрыва, а не сдаться полиции, по решению Тельмы. Так что чаша весов вроде бы склоняется на сторону Тельмы, но все же мы не можем назвать ее решения доминирующими. В этом случае следует обратиться к другому критерию протагониста и подумать, личность какой из героинь испытывает наибольшие изменения.

И вопрос об эволюции художественных образов, кажется, проливает свет на то, кто все-таки главный герой этой истории. Безусловно, личность Луизы проходит через серьезные изменения с течением истории, однако ее метаморфозы меркнут в сравнении с изменениями в Тельме, которая из безропотной — если не сказать, абсолютно зависимой — домохозяйки превращается в самостоятельного человека. Так что нет сомнений, что из двух женщин именно у Тельмы на кону больше и для нее вопрос личной свободы и самоопределения стоит куда более остро. Впрочем, об этом говорит и название фильма, в котором имя Тельмы поставлено на первое место.

Если остановиться на том, что протагонист — Тельма, то становится ясно, что судьбоносное решение этой истории не в убийстве, совершенном Луизой, но в том, что Тельма позволила своей подруге думать за себя так же, как всю свою жизнь она позволяла делать это Дэррилу. После убийства Тельма напугана и растеряна, она в ужасе от мысли, что она — причина этого жуткого происшествия. Девушка звонит домой, чтобы Дэррил решил ее проблему, но никто не берет трубку, и тогда Тельма предоставляет Луизе право решать их судьбу и следует за подругой, когда та решает отправиться в Мексику. Эти действия говорят о пассивности Тельмы, ее абсолютной неспособности самостоятельно принимать решения. Исходя из всего этого, фильм «Тельма и Луиза» — размышление о людях, избравших в жизни роль ведомых, подчиненных, иллюстрация того, что иногда такое

положение вещей приводит к их ярому протесту против доминирования. Чтобы понять цель Тельмы, стоит вспомнить, что она так и не спросила у Дэррила разрешения уехать на выходные. Она говорит Луизе, что знала заранее, что он никогда бы не разрешил ей этого, но ее желание уехать было так велико, что она просто не стала спрашивать. Так что цель Тельмы — повеселиться, хорошо провести время, впервые уехать из города без Дэррила и в некотором смысле побыть хоть немного другим человеком. Потому она курит, хотя никогда не делала этого раньше, и рассматривает себя в зеркало. Ее реакция на убийство Харлана — расстройство и растерянность, потому что это совсем не похоже на веселье, которого она ожидала от поездки. Но спустя некоторое время она снова возвращается к своему изначальному состоянию, т. е. пытается любыми способами получить удовольствие от происходящего: ей нравится интрижка с Джеем Ди, она получает порцию адреналина и веселья от ограбления магазина и от взрыва грузовика с бензином.

Препятствия

Раз цель Тельмы проста и все, что она хочет — развеяться, значит препятствия на ее пути должны быть настоящим источником конфликта. Первое ее препятствие — Луиза, вернее, ее намерение не отходить от намеченного маршрута и ехать прямиком в горы. Второе препятствие — Харлан. Поначалу, он — источник веселья, но у него свое понимание удовольствия, и оно идет в разрез с удовольствием Тельмы. Так он превращается в серьезное препятствие. Когда Луиза убивает Харлана, ее действие становится главным препятствием к веселью Тельмы. Однако, к нашему удивлению, Тельма не отказывается от своего намерения получить удовольствие от жизни. Все последующие препятствия — результат предыдущего, т. е. того, что они сбежали с места преступления, и теперь их разыскивает полиция. И хотя время от времени Тельма реализует свое желание и находит радости даже в их положении, состояние удовлетворенности не постоянно, его прерывают все новые препятствия.

Любопытно, что и у Луизы есть собственная цель, которая появляется у героини сразу после убийства, а именно — уехать в Мексику. И Тельма, в общем, тоже действует в согласии с целью Луизы, однако для нее большее значение имеют моменты ее собственного удовольствия, которое она получает во время их поездки, чем конечный пункт пути.

Завязка и начало

Главная героиня отправляется в горы, чтобы провести выходные со своей лучшей подругой. Но по пути она становится жертвой насилия, Луиза убивает человека, подруги отправляются в бега в надежде избежать уголовного наказания, а полиция их преследует. Столкновение трех сюжетообразующих сил на парковке бара, а именно наивность и пассивная позиция Тельмы, привычка Харлана обращаться с женщинами с помощью силы и темное прошлое Луизы создают эту историю. Каждый из этих трех элементов сформировался задолго до начала истории, но именно их столкновение провоцирует цепочку событий, из которых состоит сюжет.

В начале фильма Кэлли Хоури решает показать будничную жизнь обеих героинь. Луиза обслуживает столики в переполненной закусочной, она уверенная в себе женщина и способна сохранить самообладание в нервной обстановке. Тельма — ее полная противоположность, она нервозна и чувствует себя неуверенно, даже находясь одна на собственной кухне. Судя по тому, как они с мужем общаются и как легко она отступает перед его капризами, мы понимаем, насколько Тельма зависима и в какой степени находится под влияниям Дэррила. Мы видим и то, что она никак не может набраться храбрости, чтобы спросить разрешения отправиться со своей лучшей подругой в горы на пару дней.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Основное напряжение фильма связано не столько с тем, удастся ли им выйти сухими из воды после убийства, сколько с тем, к чему приведет их решение не идти в полицию с признанием. Тельма, как и положено пассивному центральному персонажу, предоставляет Луизе решать их судьбу. Таким образом, она подписывается на путешествие в Мексику и все вытекающие проблемы, которых она могла бы избежать, если бы была способна самостоятельно принимать решения.

Кульминация фильма — сцена, в которой Луиза говорит со следователем во второй раз. Этот разговор заставляет ее подумать о том, чтобы сдаться полиции, но Тельма требует от подруги дать обещание, что они не будут останавливаться теперь, когда они столько пережили вместе. В этот момент эволюция личности Тельмы достигла своего пика: она превратилась в настоящую главную героиню и теперь сама влияет на ход истории, развеяв сомнения своей подруги. Вы можете сказать, что и до

этой сцены Тельма совершала активные действия, например, ограбив магазин. Но нужно понимать, что в этой истории главный вопрос — это взаимодействие между двумя женщинами, а не их отношения с законом. До кульминации Тельма позволяла Луизе втягивать себя в неприятности, предоставив подруге принимать решения. Но теперь Тельма взяла ответственность за проблемы Луизы на себя; теперь она принимает решения, а Луиза получает роль ведомой.

Развязка истории наступает, когда Тельма говорит, что они не должны сдаваться, даже несмотря на то что их окружили полицейские. Сбросившая свои оковы, Тельма ни за что не вернется к тому, чтобы быть подавленной, зависящей от кого бы то или чего бы то ни было, и она предлагает единственно возможное в этой ситуации решение. Это она вдохновляет Луизу нажать на газ и съехать в бездну прямо с обрыва, потому что теперь у нее достаточно мужества и силы, чтобы любой ценой защитить так тяжело давшиеся ей свободу, независимость и ощущение собственного «я».

Тема

Жизненные обстоятельства Тельмы и Луизы одинаковыми не назовешь, тем не менее между ними куда больше общего, чем может показаться на первый взгляд. Совершенно очевидно, что муж угнетает Тельму и она давно смирилась со своим положением. Женщина не предпринимает ничего, чтобы эту ситуацию изменить, более того, она даже не думает о том, что заслуживает большего, во всяком случае, не думала так раньше, до начала этой истории. Луиза также по-своему угнетена, однако ее ситуация далеко не так очевидна, как у Тельмы, и дело совсем не в ее работе или отношениях с Джимми. Корни такого положения Луизы уходят глубоко в прошлое, в Техас, где с ней кое-что произошло, и эти воспоминания давят на нее до тех пор, пока на парковке она не видит Тельму и Харлана, который собирается ее изнасиловать. Вот тогда что-то щелкает в голове Луизы, и она нажимает на курок.

Таким образом, получается, что жизни двух женщин объединяет одна и та же тема — тема освобождения, но не в политическом или физическом смысле, а освобождения от чужого мнения, от стереотипов и личной зашоренности. Слова Луизы о том, что «каждый получает то, что заслужил», отлично отображают то, с чем обеим женщинам придется столкнуться во всей этой истории. Тельма слишком долго довольствовалась малым, и теперь она готова взять от жизни все, что

раньше проходило мимо нее. Она чувствует себя пробудившейся. Луизе тоже долгое время приходилось мириться со своим прошлым в Техасе. Теперь ей пришлось взглянуть в глаза своему страшному ночному кошмару, но, убив Харлана, она снова бежит. Однако, когда подруги решают один на один встретиться с похотливым дальнобойщиком — олицетворением насилия в их жизни, — они решают не бежать прочь, а взглянуть своему страху в глаза, вот тогда Луиза перебарывает своего «демона». Когда он отказывается принести женщинам извинения, они взрывают его грузовик. И хотя ей так и не удается достичь своей цели, т. е. добраться до границ Мексики, она получает нечто куда более важное — гармонию с самой собой и жизнь, где все происходит так, как она сама того хочет.

Такие рассуждения приводят нас к теме самоопределения. Тельма убегает от Дэррила, который всю жизнь заставлял ее быть такой женой, какой он хотел ее видеть, и, наконец, становится тем, кем должна была стать. Луиза отказывается бежать от «демонов» прошлого и отныне живет по собственным правилам. Тот факт, что самоопределение дается женщинам таким трудом и после столь серьезных разрушительных событий в их жизни, подчеркивает, насколько доминирование мужчин над женщинами является фундаментальной проблемой общества.

Как раз то, к каким выводам приводит этот фильм по поводу отношений мужчин и женщин, и вызвало такую жаркую полемику по поводу этой картины. Кинообозреватели невольно задались вопросом, неужели женщина должна превратиться в преступника, чтобы избавиться от мужского гнета в ее жизни, чтобы самоопределиться в жизни? И это есть тот самый главный вопрос, о котором создатели хотели заставить задуматься зрителей. Мы, несомненно, ощущаем кожей ту жизненную несправедливость, о которой Хэл говорит в финальной сцене. А бурная полемика вокруг фильма лишь доказывает, насколько мастерски рассказана история и насколько она способна взволновать, бросить вызов традициям нашего общества и заставить нас задуматься.

Единство

В этом фильме поддерживается единство действия и, даже можно сказать, единство реакции. На протяжении большей части истории Тельма не предпринимает никаких активных попыток достичь своей цели, а лишь реагирует на окружающие события, которые явно идут вразрез с ее целью и подвергают ее опасности. Но все же достаточно моментов — и Джей Ди

хороший этому пример, — когда Тельма возвращается к своей изначальной цели, что бы ни происходило вокруг. Впрочем, то, насколько активна или пассивна ее позиция, никак не меняет того факта, что именно цельность и последовательность ее характера придают этой истории единство.

Экспозиция

Первые элементы экспозиции, особенно экспозиции жизни Тельмы, режиссер доносит до нас с помощью конфликта: Тельма спорит с Луизой по поводу того, когда же она, наконец, попросит у Дэррила разрешения провести с подругой выходные; она признает, что ее муж грубый, деспотичный мужлан и попросту не может набраться храбрости, чтобы спросить у него разрешения. Ее привычка мириться с реалиями жизни особенно отчетливо видна в сцене на парковке, так как ее реакция и реакция Луизы на насилие Харлана прямо противоположны.

В Оклахоме, в мотеле, после того как Джимми привез деньги Луизе, мы можем увидеть пример великолепной подачи экспозиции запутанной истории их отношений так, что зритель едва ли вообще заметит, что перед ним элемент экспозиции. Джимми думает, что Луиза так скрытна и говорит загадками, потому что у нее появился другой мужчина, поэтому он приехал к ней лично и делает предложение. Через эту сцену конфликта мы многое узнаем об их прошлом.

Экспозиция, связанная с загадочным прошлым Луизы в Техасе, реализуется наиболее любопытно. Первый намек на таинственную историю озвучивается, когда она говорит, что в прошлом ей уже приходилось стрелять. Затем наше внимание вновь приковывается к ее прошлому, когда Луиза наотрез отказывается ехать в Мексику через Техас, хотя это самый кратчайший и удобный путь. Наконец, свет на прошлое Луизы проливается, когда Тельма озвучивает свою догадку о том, что, должно быть, Луиза сама стала жертвой насилия в Техасе. И хотя Луиза не подтверждает догадку подруги, ее настойчивое отрицание этого факта говорит о том, что Тельма попала в точку. Такой способ реализации экспозиции весьма любопытен и интересен, потому что в этом случае нет никого, кроме Луизы, кто бы точно знал правду, однако простой догадки достаточно, чтобы зритель узнал все, что необходимо, о ее прошлом.

Создание образов

С первой же сцены в закусочной Луиза производит впечатление опытной женщины, многое повидавшей в жизни. Это особенно видно при первой встрече подруг с Харланом: Луиза явно не доверяет ему, и чрезмерная открытость и приветливость Тельмы ей не по вкусу. Тельма, наоборот, доверчива и наивна, что видно по тому, как она ведет себя с Харланом. Когда Тельма оказывается с ним один на один на парковке, она понимает свою ошибку, но потом эти ее качества снова проявляются при знакомстве с Джеем Ди.

Хэл, к нашему удивлению, оказывается куда более сочувствующим и понимающим, чем мы могли ожидать, он, определенно, на стороне девушек и делает все, что в его силах, чтобы их защитить. Дэррил — наглый эгоист, и это становится ясно в первую же минуту его появления на экране по тому, как он обращается с Тельмой. Джимми — приятный мужчина, и, несмотря на вспышку гнева, мы все равно думаем о нем как о нежном, любящем и понимающем человеке. Джей Ди на первый взгляд тоже кажется милым и благородным со всеми его манерами и вежливостью, однако, когда нам выпадает возможность присмотреться к нему поближе, мы понимаем, что у него куда больше общего с Дэррилом, чем с Джимми. Характеристика каждого из мужчин в основном строится на том, чего каждый из них хочет: Хэл изо всех сил стремится помочь девушкам, Дэррил требует от Тельмы полного повиновения, Джимми нужна любовь Луизы, а Джей Ди стремится получить по максимуму все, что может.

Развитие сюжета

Развитие сюжета зависит в основном от характера Тельмы и ее цели. В меньшей степени на развитие сюжета влияет личность Луизы и багаж ее прошлого. Тельма наивна и хочет получить удовольствие от жизни. Но она выбирает для этого неправильного мужчину, который едва не изнасиловал ее. Луиза появляется в критический момент, чтобы спасти подругу, но происходящее бередит в ней воспоминания о прошлом, и она нажимает на курок, превращая неприятную ситуацию в трагедию. После этого характеры обеих героинь приводят к остальным событиям. Луиза привыкла бежать от своих проблем, а Тельма — полагаться в принятии решений на других, более сильных людей. Поэтому Тельма предоставляет право выбора Луизе, которая намерена пуститься в бега. Во время их поездки Луиза по большей части остается собой, верной своему прошлому, а Тельма свое

прошлое преодолевает и превращается в совершенно другого человека, который способен взять инициативу в свои руки и начинает играть доминирующую роль в отношениях подруг.

Скрытая ирония

Иногда скрытая ирония нужна для реализации одного короткого эпизода, а не целой драматической сцены. Как раз такое происходит, когда Тельма звонит домой, а Дэррил отвечает ей дружелюбно. По его интонации она в ту же секунду понимает, что их телефон прослушивается и кладет трубку. Ирония состоит в том, что полицейские не догадывались об их отношениях с мужем и потому попросили Дэррила быть повежливее. Но это настолько не похоже на его обычное обращение с Тельмой, что своим милым приветствием он сразу же выдает себя.

Другая сцена с использованием эффектной скрытой иронии происходит, когда девушек останавливает офицер полиции за превышение скорости. Он и не догадывается, что только что схватил опасных преступниц, он остановил их, потому что они ехали со скоростью сто десять миль в час, и собирается выписать им самый обычный штраф. Он никак не ожидает от них угроз и поэтому впадает в панику и умоляет оставить его в живых. Но мы-то с вами в курсе ситуации, так что поведение героинь кажется нам вполне логичным и предсказуемым.

Еще раз скрытая ирония используется в разговоре Луизы и Джимми. Он требует от женщины объяснений, а когда она отказывается дать их, логично предполагает, что, должно быть, у нее появился другой мужчина, а потому делает ей предложение. Приехать самому и привезти обручальное кольцо — неуместное поведение, учитывая обстоятельства, в которые попали девушки в этой истории, но его поступок многое говорит о характере Джимми и их отношениях с Луизой, и он, в некоторой степени, показывает, насколько ложный путь выбрали подруги.

Подготовка и последствия

Сцена в баре, где подруги встречают Харлана, имеет эффектные подготовку и развязку. Девушки решили выпить по пути в горы, они проезжают мимо грузовиков и останавливаются на парковке бара, и вся обстановка создает ощущение, что героини вступили в зону доминирования мужчин. Когда они в спешке уезжают после убийства, по

дороге им встречаются только агрессивные дальнобойщики за рулем грузовиков, которые издают жуткие оглушительные звуки, усиливая общее ощущение страха и растерянности.

После ночи в мотеле в Оклахоме наступают две контрастных развязки. Луиза просыпается чуть свет и с тревогой смотрит в окно, думая о будущем. В закусочной они с Джимми трогательно прощаются, и появляется Тельма, сама не своя после ночи с Джеем Ди. Она выглядит взбудораженной и восторженной, а на шее у нее следы бурного секса, которые говорят куда красноречивее любых слов.

Закладка и ее использование

Самая очевидная и главная закладка фильма — пистолет, который Тельма с отвращением кладет в сумочку, когда пакует вещи, и который впоследствии использует Луиза на парковке. Использование этой закладки приводит к самым разрушительным последствиям. Менее очевидная, но не менее эффектная закладка — детальный рассказ Джея Ди о том, как он совершает ограбления. Первый раз эта закладка реализуется, когда Тельма заходит в придорожный магазин и через несколько минут возбужденная выбегает оттуда с деньгами и алкоголем, и девушки поспешно уезжают. Но в этот момент мы видим происходящее глазами Луизы, а вот что произошло в магазине на самом деле, будет показано нам позже, когда полицейские будут просматривать запись с камер наблюдения магазина. И тогда мы убедимся, что Тельма сделала все точь-в-точь, как учил ее Джей Ди.

Элементы будущего

Не стоит утруждать себя попыткой сосчитать, сколько именно раз в этой истории заходит речь о будущем. Тельма и Луиза постоянно говорят о своих планах, о том, как они доберутся до Мексики и что их там ждет, о том, что они должны объехать Техас. Когда Луиза говорит о полицейских: «Если им дать время, они сами нас найдут», — это тоже предсказание будущего. Она боится, что им не выбраться из этой истории живыми, а потом и Хэл говорит ей то же самое. Луиза отвечает следователю, что они подумают об этом. Тельма спрашивает Луизу, что ждет их в Мексике, и она отвечает: «Мы будем пить «Маргариту» на берегу моря». Каждый из этих разговоров заставляет нас задуматься о будущем, но не дает никаких

гарантий того, что все сбудется именно так, как девушки предполагают. Очевидное предсказание — договоренность Луизы и Джимми о том, что он перешлет ей деньги в один мотель в Оклахоме. Мы не сомневаемся, что теперь путь девушек лежит через этот город, однако мы не знаем, как именно они заберут деньги, и мы удивлены, когда видим, что Джимми приехал в Оклахому лично.

Правдоподобие

Образы персонажей в начале фильма не вызывают никаких сомнений в своей правдоподобности. Луиза — вполне узнаваемый типаж женщины; положение Тельмы и отвратительное эгоистичное поведение ее мужа — тоже до боли знакомая ситуация. И мы разделяем мнение Луизы о Харлане, стоит нам только взглянуть на него в первый раз. Так что образ этого персонажа не просто правдоподобен, но вызывает у нас плохое предчувствие по поводу того, к чему приведет взаимодействие его мира доминирующих мачо и наивного мира Тельмы, которая привыкла всегда смиряться с реалиями жизни. И только когда дело доходит до убийства, режиссер сталкивается с необходимостью развеять наше недоверие по поводу произошедшего.

Луиза нажимает на курок, когда опасность уже миновала. Будь это не так, девушкам не пришлось бы пускаться в бега и бояться, что полицейские им не поверят. Хоури и Скотт хотели, чтобы момент убийства стал неожиданностью, шоком для зрителей, как и для Тельмы. Бесспорно, это очень эффектно. Но в таком случае у создателей фильма не было шанса подготовить нас к возможности убийства. И теперь им необходимо как-то обосновать случившееся. Мы уже знали о сильном характере Луизы и ее недоверии к мужчинам, но кто мог подумать, что она на самом деле сможет убить человека?

Вот для чего сценаристу и режиссеру нужна была темная история из ее прошлого в Техасе — чтобы вызвать в нас веру в то, что Луиза действительно способна на такое решительное действие. Кроме этого, Хоури и Скотт показывают убийство глазами Тельмы, которая не меньше нашего шокирована поступком Луизы. Но, поскольку Тельма привыкла предоставлять другим право думать за себя, она убеждает себя в том, что у Луизы не было другого выбора, правда, не сразу. В дороге Тельма несколько раз мысленно возвращается к тому, что произошло с Луизой в Техасе, пытаясь хоть как-то объяснить для себя это убийство. И хотя мы так

никогда и не узнаем, что именно произошло в прошлом с Луизой, в конце концов мы вместе с Тельмой смиряемся с произошедшим. Объяснить мотивы неожиданного поведения персонажа лишь после свершившегося действия — хитрый способ развеять сомнения зрителя, но если хоть немного нарушить баланс, такой прием будет обречен на провал. Хотя в этом фильме риск оправдал себя, и создатели картины добились полного ощущения правдоподобия.

Действие и занятие

Отличный пример действий, замаскированных под занятие, — вежливое обхождение Джея Ди и притворная готовность оставить девушек в покое, выражающаяся в его словах «Счастливого пути». Этот персонаж всегда имеет какую-нибудь цель: он или хочет, чтобы его подвезли, или собирается залезть в постель Тельмы, или пытается обхитрить полицейских. Но свои желания он маскирует вежливостью и невинностью. Луиза раскусила его в первую же секунду, как и Харлана, но Тельма наивна, и поведение Джея Ди подкупает ее.

Другой интересный случай — две контрастные сцены в мотеле. Джимми сбрасывает бутылки со стола и переворачивает его — это действие, с помощью которого он хочет показать, насколько мысль о другом мужчине Луизы ранит его и злит. В соседней комнате Джей Ди роняет бутылки со стола — и это простое занятие, с помощью которого он лишь хочет расчистить место для того, чтобы заняться с Тельмой любовью.

Диалоги

Часто диалоги в этом фильме преследуют определенную цель, иными словами, их задача — не только донести какую-нибудь информацию и поддержать развитие сюжета. Реплика Луизы «Каждый получает то, что заслужил» — не просто слова, они становятся чем-то вроде тезиса их жизни, почти мантрой. Хэл говорит: «Ум имеет свои пределы, и везение не может длиться вечно», — и это предсказание, элемент будущего, а заодно и озвучивание того, что происходит с девушками. Когда Тельма говорит: «Мне кажется, я сошла с ума», — Луиза отвечает ей: «Нет, ты всегда была такая. Просто ты впервые смогла выразить себя», — и это отражение тех перемен в характере Тельмы, что произошли за время их пути, итог их истории.

Зрительный ряд

Бесспорно, финальный кадр этого фильма забыть невозможно. Это квинтэссенция всего, что происходило в этой истории с момента убийства — прекрасная поездка с ужасным трагическим концом. Но это не единственный пример, когда зрительный ряд используется, чтобы подытожить события или описать все как можно более кратко и ярко. Вид на машину героинь, которую преследует дюжина полицейских патрулей, с высоты птичьего полета настолько красноречив, что заменяет десяток кадров и реплик. Вид на переднее колесо их машины, зависшее над пропастью, — не просто отображает реальную ситуацию, но и то, что сейчас девушки смотрят в лицо своей личной бездне. Изображение дальнобойщика на фоне взорванного грузовика с бензином выполняет две функции. Во-первых, мы понимаем, как далеко готова зайти Луиза в своем требовании «правосудия». Во-вторых, оно показывает, как высока цена за освобождение, на что женщинам приходится идти ради своей личной свободы.

Драматические сцены

Две похожие драматические сцены выявляют различие в характерах двух персонажей. Когда Харлан впервые обращается к женщинам в баре, Тельма ведет себя открыто и дружелюбно, а Луиза быстро пресекает его попытку познакомиться. Харлан отступает, выжидая, как акула, более подходящего момента, чтобы подобраться к Тельме поближе. Когда Джей Ди просит его подвезти, Тельма приветствует его так же мило, а Луиза снова отказывает. И Джей Ди бросает свои попытки, не намереваясь снова к ним подкатывать. Оба мужчины преследуют схожие цели, но их характеры, судя по этим двум сценам, неодинаковы. Когда позже Джею Ди выпадает новый шанс, он его не упускает, но все же зрителям ясно, что он не из тех, кто, как Харлан, прибегает к настойчивому надоеданию.

Прекрасна драматическая сцена, в которой Джимми делает Луизе предложение. И драматизм ее еще более усиливается, потому что с ней контрастирует параллельная ей сцена с Тельмой и Джеем Ди. Луиза не может рассказать Джимми правду, и, предполагая, что она нашла другого мужчину, он приходит в бешенство. Потом он делает ей предложение, говоря, что именно для этого проделал такой долгий путь, настроение сцены меняется, и герои вспоминают о том, как они познакомились. Когда

оказывается, что теперь он знает, какого цвета глаза Луизы, она тает, и они занимаются любовью. Резкая смена настроений, непонимание, сомнения и восстановленное доверие — в этой сцене есть все, чтобы сделать ее драматической, острой.

Дополнительные замечания

«Тельма и Луиза» — пример того, как фильм может выразить сильное и противоречивое суждение о социальной жизни и при этом не быть скучным и не иметь нравоучительного тона. В основе истории — несправедливое отношение мужчин к женщинам, и это так очевидно, что мы не можем не думать об этом. Тем не менее столь серьезная социальная дилемма не отменяет того, что перед нами великолепная захватывающая история, заставляющая переживать за главных героинь и с нетерпением ждать развития событий.

В последнее время мы замечаем, что граница между фильмами, которые развлекают зрителей, и фильмами, которые заставляют думать, вырисовывается все более четко, а размышление расценивается как нечто, что мешает зрителю хорошенько развлечься. Однако вся история кинематографа и театра говорит об обратном. Фильмы, которые мы выбрали для анализа в этой книге, заставляют размышлять о жизни, пока на экране продолжается захватывающее шоу, однако большинство из них довольно старые, вышедшие на экране полвека назад. «Тельма и Луиза» по сравнению с ними — фильм относительно новый, и все же он идет вразрез с недавно сложившейся традицией, ведь эта картина имела гигантский коммерческий успех, победила в нескольких номинациях на «Оскар», вызвала ожесточенную полемику на животрепещущую социальную тему и при этом осталась интригующей и развлекательной.

Забегаловка (1982)

Сценарий и режиссура Барри Левинсона

Так называемые ансамблевые фильмы периодически выходят на экраны, но только единицы, такие как «Забегаловка», «Американские граффити», «Большое разочарование» или «Нэшвилл», выделяются на общем фоне, большинство же прочих, увы, ждет забвение. Фильмы такого жанра проваливаются чаще, чем обычные истории с одним центральным героем, потому что очень нелегко добиться, чтобы зритель ассоциировал себя в равной степени сразу с несколькими героями и всерьез был бы заинтересован их участью. Левинсон в этом немало преуспел, представив на суд зрителей очевидно автобиографический искусно сделанный фильм, свою первую режиссерскую работу.

Синопсис

В канун Рождества 1959 года в Балтиморе камера следует за юношей по имени Моделл, который поднимается по лестнице на танцы в спортзал, где встречает своего друга Бути. Бути узнает, что их друг Фен напился и бьет стекла в подвале. Бути также рассказывают, что Фен «продал» свою девушку на этот вечер за пять долларов, но Бути уговаривает эту девушку все-таки сегодня поехать домой с Феном. По дороге домой Фен выкидывает фортель: переворачивает машину и, обмазавшись кетчупом, изображает жуткую аварию. Шриви с женой Бет тоже едут домой. Бути, Фен, Шриви и Моделл собираются в местной закусочной, где встречают Эдди, а женщины остаются дома.

Бути должен владельцу закусочной, но ему нечем платить, тем временем старый завсегдатай этого места, Бейгл, рассказывает всем, что Бути поставил две тысячи долларов на баскетбольный матч. В оправдание Бути утверждает, что игра куплена заранее и его ставка верная. Он предлагает друзьям тоже сделать ставки, но не встречает участия. Тогда Бути хвастается, что скоро идет с Кэрол в кино, и предлагает друзьям поставить на то, как далеко он заставит ее зайти на первом свидании.

Под утро компания разбредается по домам, но кое-кто отправляется на вокзал, чтобы встретить Билли, который приезжает, чтобы сделать сюрприз своему лучшему другу, Эдди, у которого через пару дней намечается свадьба. Друзья рассказывают Билли о футбольном тесте,

который Эдди придумал для своей невесты; если она его завалит, то свадьба отменяется. Билли приходит, чтобы разбудить Эдди, и соглашается быть его шафером. Эдди изводит свою мать, которая очень хорошо относится к Билли. Шриви — продавец бытовой техники, к нему на работу заглядывает уже с утра выпивший Фен, чтобы сообщить другу, что «проверка» обещания Бути по поводу Кэрол состоится вечером. За игрой в бильярд Эдди признается Билли, что не уверен, что хочет жениться, и сомневается, что принимает верное решение касательно дальнейшей жизни.

Вечером друзья собираются в кинотеатре, чтобы узнать, удастся ли Бути заставить Кэрол его потрогать, а Бет тем временем сидит дома, не посвященная в их планы. Бути выигрывает спор, уловкой заставив Кэрол сделать то, что он обещал, просунув свой пенис в коробку с попкорном. Она, разумеется, оскорблена, но он выбегает из зала за ней и оборачивает ситуацию в нелепую случайность, произошедшую исключительно из-за того, что Кэрол невероятно возбуждает его. Девушка возвращается с ним в зрительный зал и остается до конца фильма.

На улице, выходя из кино, Билли вдруг бьет в челюсть парня, которому много лет назад поклялся отомстить за обиду. На следующий день он приходит на местную телевизионную станцию, где работает Барбара — девушка, с которой его связывает долгая дружба. Вечером Фен, напившись, разглядывает городской вертеп, а тем временем Эдди и Шриви обсуждают брак. Сначала Шриви уверяет друга, что это прекрасно, но потом его рассуждения неожиданно для него самого доходят до признания, что им с Бет даже не о чем и говорить, но под конец он снова успокаивает Эдди, повторяя, что брак — это прекрасно. В закусочной Бути узнает, что проиграл свою ставку в две тысячи долларов, и друзья тоже отказываются платить ему, считая, что он сжульничал в пари с Кэрол. Тогда Бути поднимает прошлую ставку, поспорив с ними, что он займется с Кэрол сексом прямо на следующем свидании. Все соглашаются участвовать в этом споре.

С восходом солнца друзья собираются по домам. Фен и Бути едут на машине за город, по пути они встречают девушку мечты Бути, она катается на лошади; определенно, она из богатой семьи и совсем не заинтересована в знакомстве с Бути. Билли узнает, что, возможно, Барбара беременна после их первой и последней ночи вместе, которая случилась пару недель назад. Девушка сокрушается, что шесть лет между ними были лишь платонические отношения, и вот одна несчастная ночь привела к такой катастрофе. Билли предлагает ей выйти за него, но Барбара отказывается,

сказав, что та ночь была ошибкой.

Фен смотрит телевизор, идет шоу «Самый умный», он отвечает на все вопросы быстрее игроков, в это время Бути разговаривает по телефону с мамой, он рассказывает о своих долгах, надеясь получить от нее хоть немного денег. Фен обещает Бути поговорить со своим старшим братом, попросить у него взаймы, хотя шансы на его согласие ничтожны. Шриви устраивает Бет скандал, потому что она не ставит на место его пластинки, и в бешенстве уезжает из дома за мгновение до того, как на пороге появляется Бути. Он утешает Бет, а Шриви катается по городу, пытаясь убедить себя, что хорошо проводит время, но на самом деле выглядит расстроенным. Фен обращается к брату с просьбой, но в ответ слышит лишь обидные упреки.

Билли приводит Эдди на фильм Бергмана, который кажется Эдди невероятно нудным, и он дремлет, пока не появляется Шриви. На улице они находят Фена, лежащего полуголым в колыбели вертепа. Он пьян и пытается драться, а когда друзья хотят его увезти, ломает вертеп, за что вся компания попадает в полицейский участок. Отцы трех друзей сразу забирают сыновей, но отец Фена решает оставить его на ночь, чтобы «преподать ему урок».

Эдди признается Бути, что «технически» он еще девственник, а Билли тем временем пытается добиться руки Барбары, но в ответ слышит безапелляционное «нет». Человек, которому Бути должен две тысячи, избивает его, а чуть позже он узнает, что Кэрол заболела. В отчаянии Бути, рассчитывавший на деньги от спора на секс с Кэрол, уговаривает Бет, с которой они когда-то встречались и которая несчастлива в браке, встретиться с ним сегодня вечером, пока все остальные будут на футбольном тесте Эдди. Друзья и родственники собираются в доме Эдди, чтобы послушать, как невидимая Элис отвечает за дверью на вопросы, но она заваливает тест, не добрав всего два очка, одно из которых спорное.

Бет встречается с Бути, он предлагает ей надеть парик, сказав, что это для того, чтоб ее никто не узнал, но на самом деле он хочет замаскировать ее под Кэрол. Фен собирается быть свидетелем в споре о Кэрол, к нему присоединяется Шриви. Пока эти двое прячутся в шкафу в спальне, Бути уже подводит Бет к двери, но резко идет на попятную. Он во всем признается Бет и говорит, что она всегда была в его сознании выше этого, что ей и Шриви стоит постараться решить проблемы в их отношениях.

В стрип-баре Эдди и Билли выражают друг другу сочувствие по поводу того, что их намерения жениться потерпели крах. Эдди признается другу в своей неопытности по части секса, а Билли кажется взволнованным. Он

залезает на сцену, где играют музыканты, и оживляет вечер такой веселой музыкой, что даже Эдди пускается в пляс со стриптизершей. Бути приезжает к закусочной, готовый к расплате за долги, но тут выясняется, что Бейгл уже выплатил всю сумму за него из уважения к его отцу. Бути дает пинка тому человеку, что недавно избил его, и заключает с Бейглом договор: Бути будет работать на него в качестве продавца товаров для ремонта, пока не отработает долг. Эдди и Билли пьют утренний кофе в компании стриптизерши, Эдди объявляет, что прощает Элис два недостающих очка и женится на ней. А стриптизерша заставляет Билли задуматься, выражал ли он когда-нибудь Барбаре свою любовь?

Бути скачет на лошади по полям, пока не находит девушку своей мечты и завязывает с ней разговор. Эдди женится на Элис под звуки гимна своей любимой команды вместо свадебного марша, и на свадьбе присутствуют все его друзья. На банкете Бет и Шриви делают первые попытки наладить отношения. Бути приводит свою новую девушку на вечеринку, а Фен рассказывает о планах поехать в Европу. Билли и Барбара молча танцуют, и, кажется, они так и не поженятся. Элис кидает букет невесты, и он падает прямо на стол, за которым собрались все друзья.

Герой и цель

В этом фильме не найти центрального героя; тут пять отдельных пересекающихся историй, и в каждой есть свой герой. Обращает на себя внимание то, что приятелей шестеро, но экранное время распределяется между ними в неравных долях, впрочем, эта разница не так уж заметна. И все же у одного друга, Моделла, вовсе нет своей истории. Он всегда вместе с друзьями, участвует в событиях, и все же его образ не вызывает у зрителя любопытства, равно как и участия к своей судьбе. Героев пятеро: Бути, Эдди, Шриви, Фен и Билли. Но и среди них нет равенства. Истории Бути и Эдди проработаны более детально и требуют большего внимания, чем остальные.

Ситуации, в которые попадают герои, обстоятельства их жизни очень схожи друг с другом, их проблемы пересекаются между собой, но вот цели у них разные. Бути хочет выпутаться из долгов. Эдди жаждет понять, правильно ли он поступает, решив жениться. Билли стремится разобраться в отношениях с Барбарой. Фену нужно внимание, а Шриви — признание.

Препятствия

Препятствия, как и цели, для каждого героя разные. Бути очень азартен, но все его попытки сделать удачную ставку заканчиваются провалом. Главное препятствие Эдди — следствие неопытности; он девственник и на свиданиях бывал нечасто, так что ему никак не определить, хорошо ли для него сейчас будет жениться. Препятствие Билли в том, что он полюбил сильную, зацикленную на себе женщину. В отличие от Бет и невидимой Элис, Барбара — девушка думающая, хотя с Билли их связывает долгая дружба, она достаточно опытна, чтобы понять, что нормальных отношений у них не получится. Фену мешает то, что он не знает никаких эффективных способов привлечения внимания, кроме негативных. У Шриви препятствие тоже заключено в любимой женщине. Он хочет, чтобы она ценила его и восхищалась его познаниями, но та не придает его достоинствам никакого значения.

Завязка и начало

1959 год. Пятеро парней из Балтимора только-только окончили колледж и теперь томятся в рамках обыденной жизни, надеясь на перемены, но вместо общения с реальными женщинами они предпочитают с ночи до утра торчать в забегаловке. Основная проблема в жизни каждого из них появилась задолго до первой сцены фильма.

В начале фильма Левинсон решил представить время и фон, на котором будет развиваться история, а не саму закусочную. Музыка, одежда, обстановка рождественской вечеринки — все погружает нас в атмосферу конца 1950-х. Первым из всех друзей мы видим как раз того, у кого не будет собственной истории: Моделл, скорее, выполняет функцию комментатора чужих историй. Он приводит нас к Бути, а Бути в свою очередь приводит к Фену, который уже потерял самообладание. Мы быстро понимаем, кто из парней кто: Бути может заговорить кого угодно, Фен готов на все ради внимания, а Шриви не знает, как найти общий язык с женой. Только когда фон для истории установлен и мы познакомились с первыми героями, камера перемещается в ту самую закусочную, чтобы определить ее место в мире и жизнях героев.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Каждая из пяти историй может быть логически поделена на три акта, тем не менее две из историй — более важные и куда более

детализированы, а оба героя этих историй претерпевают кардинальные изменения личности.

Основное напряжение в истории Бути связано с его ставками и долгами. Кульминация наступает, когда он понимает, что не может использовать Бет, даже если ему грозят побои или что похуже. А развязка истории Бути в том, что благодаря своему дару убеждения он заключает сделку с Бейглом, согласно которой герой будет отрабатывать долг.

Основное напряжение в истории Эдди вызвано его решением жениться. Он изо всех сил пытается убедить себя, что сам никак не может повлиять на события, но в то же время расспрашивает каждого из друзей, что тот думает о его женитьбе. Кульминация этой истории — провал Элис на тесте и отмена свадьбы. Развязка: Эдди решает присвоить Элис два дополнительных очка и женится на ней.

Билли безнадежно влюблен в Барбару — это то, что обеспечивает напряжение его истории. Еще до того, как он узнает о возможной беременности, Билли всегда хотел большего от их отношений, а ребенок — повод надавить на Барбару сильнее. Кульминационный эпизод — Билли получает окончательный уверенный отказ. Развязка наступает, когда они танцуют на свадебном банкете Эдди, и Билли выглядит смирившимся с тем фактом, что Барбара права и им совсем не стоит жениться.

В истории Фена основное напряжение создается за счет его жажды внимания, которую он не умеет утолить. Герой бьет стекла и даже симулирует автокатастрофу в надежде получить немного заботы и сочувствия. Из-за Фена вся компания оказывается в участке — это кульминация. Но вместо того, чтобы привлечь этим внимание единственного человека, который по-настоящему нужен Фену, т. е. отца, он лишь вызывает в нем еще большую холодность. Отец Фена оставляет сына на ночь в участке, чтобы вразумить.

Шриви мучается от того, что любимая жена Бет не ценит и не понимает его. Так создается основное напряжение. Кульминация наступает, когда он чуть было не становится свидетелем измены жены. Развязка также вне влияния самого Шриви — она наступает, когда Бути советует Бет стараться найти с мужем общий язык, и супруги начинают общаться на свадьбе Эдди.

Тема

Все пять историй являются вариациями на тему процесса взросления.

Каждый из друзей сталкивается с суровой реальностью и вынужден признать неизбежность превращения во взрослого ответственного человека. Забегаловка в некоторой степени способствовала их затянувшемуся мальчишеству — это место стало благодатной почвой для того, чтобы взрастить в них неспособность общаться с женщинами как с равными, неумение использовать те возможности, что дает жизнь, страх взять на себя ответственность и управлять собственной жизнью. Собираясь тут, друзья сочувствовали друг другу и даже не думали, что можно найти понимание и сочувствие за пределами закусочной. В этом смысле тема взросления личности напрямую зависит от того, смогут ли герои оторваться от забегаловки или так и останутся вечно привязанными к ней и своим детским комплексам.

Единство

Единство таких фильмов, как «Забегаловка» или «Расёмон», у которых нет одного центрального персонажа, имеет особенно важное значение. Но, в отличие от фильма Куросавы, в этой истории единство места, а не времени. Забегаловка, в честь которой и назван фильм, — объединяющий элемент, но ее образ, метафора затянувшегося детства, присутствует во всех сценах, сквозит в подтексте истории. Другими словами, определенное место во времени (период в жизни человека), в материальном мире воплощенный в забегаловке, удерживает истории вместе и реализует центральную тему фильма.

Вообще любопытно, что, как правило, ностальгия или воспоминания — неотъемлемые элементы фильмов с пересекающимися историями. Скорее всего, причина кроется в детальном воссоздании прошлой эпохи — музыка, одежда, характерный жаргон, традиции социального взаимодействия и т. п., — которое в самых удачных фильмах приводит к созданию детализированного портрета определенного места во времени, а это позволяет сразу нескольким историям сосуществовать в пространстве одного фильма.

Экспозиция

Большая часть экспозиции раскрывается по ходу того, как истории выстраиваются вокруг забегаловки. Например, мы узнаем, что Бути должен хозяину закусочной, а значит, на данный момент на мели, и сразу же

раскрывается, что он сделал ставку в две тысячи долларов. Приезд Билли — великолепный повод для внедрения экспозиции. Он давно не был в городе, и друзья должны ввести его в курс дела, рассказав про футбольный тест Эдди, — так и мы узнаем о ситуации, а реакция Билли, т. е. его недоверие, формирует и нашу оценку происходящего. Бет замужем за одним из друзей, хотя они не берут ее в свою компанию. Тем не менее она чувствует себя вправе спрашивать, и эти ее настойчивость и желание быть в курсе, в ответ на которые Шриви всегда защищает друзей, позволяют получить дополнительные сведения о жизни персонажей.

Говоря об экспозиции фильма, стоит обратить внимание и на сцены ссор, особенно между Эдди и Моделлом. Такие моменты не столько дают информацию о прошлом персонажей, сколько показывают, насколько долгая и крепкая дружба их связывает, а еще дополняет наши впечатления о мире фильма.

Создание образов

Главные черты Бути — способность убедить кого угодно в чем угодно и страсть к ставкам. С самой первой ставки в две тысячи на бейсбольный матч, исход которого вообще-то должен был быть заранее предрешен, и далее — жульничество на свидании с Кэрол, попытка выдать за Кэрол ни о чем не подозревающую Бет. Бути без конца рискует, пытается поймать за хвост удачу, которая отвернулась от него, когда он влез в долги.

Билли — полная противоположность Бути, который привык врать, преувеличивать и манипулировать, особенно женщинами, и ликовать, когда его тактика приводит к успеху. У Билли все наоборот: он поддерживает многолетнюю платоническую дружбу с одной женщиной, с которой всегда открыт и честен и которую никак не может заставить вести себя так, как ему бы хотелось.

Главная беда Шриви та же, что и у Билли, — он не может договориться с женщиной, которую любит, со своей женой. Он с грустью вспоминает блаженные дни до свадьбы, когда все, о чем они с Бет говорили, — где и когда заняться сексом. А теперь им не о чем поговорить, хотя, просиживая все ночи в забегаловке, Шриви только и делает, что болтает.

Неспособность Эдди нормально общаться с Элис выражается не в форме их диалога, а в его странной блажи подвергнуть свою невесту абсурдному футбольному тесту. Прибавьте к этому нелепому требованию

еще и неуверенность в правильности своего намерения жениться, которую Эдди безуспешно пытается скрыть, и станет ясно, что главное желание героя — переложить ответственность за важнейшее решение в его жизни на кого-нибудь другого.

Трудности Фена с общением распространяются одинаково как на женщин, так и на мужчин. Хотя друзья охотно принимают его в свою компанию, но даже они думают, что Фен немного чокнутый, поэтому никто даже не пытается всерьез поинтересоваться, что у него на душе. Сильнее всего это непонимание проявляется между Феном и его братом, который на просьбу о помощи обвиняет героя в лени и глупости, в то время как мы знаем, что Фен переиграл всех участников телеигры «Самый умный». Когда дело доходит до самоопределения, до понимания, чего он хочет от жизни, Фен оказывается полностью растерянным и неспособным к действию.

Развитие сюжета

Все пять историй развиваются за счет событий, которые произошли до начала фильма. Лента рассказывает о времени между кануном Рождества 1959 года и Новым годом, когда каждая из историй в самом разгаре. Все беды Бути — результат рискованной ставки, которую он сделал до первого эпизода картины. Эдди объявил Элис об условии футбольного теста за несколько месяцев до Рождества, но именно сейчас пришло время провести тест. В семье Шриви и Бет нет взаимопонимания почти с самого дня свадьбы. Чувства Билли к Барбаре появились уже давно. Он думает, что та ночь в Нью-Йорке, что они провели вместе, возведет их отношения на новый уровень, но Барбара смотрит на ту ночь как на ошибку. А Фен отстранился от семьи и прослыл чокнутым еще до того, как мы застаем его за битьем стекол в подвале для развлечения, и поначалу он кажется нам просто жалким пьяницей.

Скрытая ирония

Изумительный пример использования скрытой иронии — в кинотеатре, когда Бути пытается выиграть спор по поводу Кэрол. Мы знаем, что он задумал, и видим весь процесс подготовки, нам так же видно, как его друзья наблюдают и реагируют. Тем временем, ни о чем не подозревающая Кэрол ест поп-корн, а мы ждем момента неизбежной

находки. Эта сцена показывает, насколько скрытая ирония может быть эффективной и как долго она может заставить заинтригованного зрителя томиться в ожидании. Кажется, проходит целая вечность, пока Кэрол, наконец, достаточно глубоко опускает руку в коробку с попкорном, и все это время зрители ждут, затаив дыхание, развязки.

Другая сцена, построенная на скрытой иронии, когда Бути собирается выдать Бет за Кэрол. Ей он говорит одно, а друзья уверены в том, что все пойдет по изначальному сценарию. Правду знает только сам Бути и зрители. И, зная правду, мы взволнованно ждем, когда обман будет раскрыт. Наше волнение усиливается вдвойне, когда Шриви, тот, кого обман Бути заденет сильнее остальных, присоединяется к Фену и прячется в шкафу, не подозревая, свидетелем чего он вот-вот может стать. Присутствие Шриви усиливает иронический эффект, потому что Бути не знает, что муж Бет тоже будет наблюдать за шоу. Даже когда Бути признается во всем Бет, скрытая ирония не исчезает совсем: он так никогда и не узнает, что Шриви и Фен прятались в том шкафу, и думают, что Бути не смог уломать Кэрол; а они никогда не узнают, что вместо Кэрол за дверью была Бет.

Подготовка и последствия

Эта же самая сцена с Бет в парике вместо Кэрол, кроме скрытой иронии, важна для нас еще и потому, что иллюстрирует прекрасную подготовку. Шриви решает составить Фену компанию в наблюдении за Бути и Кэрол, они смотрят на это как на шутку, отличное развлечение. Они спешат в дом Фена и находят подходящее место, чтобы спрятаться. Их возбужденный веселый настрой — контрастная подготовка к будущей сцене. А контраст в том, что смешная для Фена и Шриви ситуация на самом деле очень печальная: мы знаем, что Бути не просто собирается цинично использовать Бет, но и, сам того не зная, сделать ее мужа свидетелем. И мы искренне надеемся, что этого не произойдет.

Сцена с Эдди и Билли в стрип-клубе сама по себе, в некотором смысле, является точкой в их решениях жениться, решениях, к которым, как они хотят думать, привели их обстоятельства, ведь Элис сама завалила тест, а Барбара сказала решительное «нет». Они сочувствуют друг другу, выпивают и ощущают, что им обоим нужно выпустить пар, дать выход напряжению. Сидя в кафе со стриптизершей, они рассказывают ей свои истории, и тут, видимо, увидев ситуацию иначе, Эдди решает не отменять

свадьбу, а Билли осознает, что им с Барбарой не быть вместе.

Закладка и ее использование

В какой-то момент Фен, словно зачарованный, рассматривает вертеп. Это своего рода закладка, которая реализуется, когда несколькими днями позже он раздевается до трусов и укладывается в колыбель вместо Христа. Главную характеристику Фена, т. е. его неуемную жажду внимания, которую он утоляет, совершая иррациональные, бессмысленные, кричащие поступки, тоже можно назвать закладкой. Мы впервые встречаем ее, когда герой бьет стекла, и, напоминая о себе несколько раз позже, она в полной мере реализуется, когда Фен залезает в колыбель. Девушка на лошади, поразившая Бути, — закладка, которая заставит героя следовать за своей мечтой. В финале фильма герой возвращается к закладке, т. е. разыскивает эту девушку и следует за ней. В этот момент Бути выглядит счастливым, и мы надеемся, что теперь он перестанет рисковать и спускать деньги на ставки. Дружба Бейгла с отцом Бути — тоже закладка. Мы слышим об их дружбе в начале фильма, а в финале это спасает Бути от побоев, а может, даже от смерти, потому что Бейгл из уважения к отцу Бути выплачивает его долг.

Элементы будущего

Футбольный тест Эдди для Элис — несомненно, предсказание будущего, не раз озвученное в фильме, и мы терпеливо и уверенно ждем этого «дня икс». Ставка Бути на две тысячи долларов — тоже предсказание, и зритель рассчитывает узнать, чем дело закончится. Его проигрыш и, соответственно, долг снова являются предсказанием, так как мы знаем, что герою абсолютно точно придется найти деньги или какое-то другое решение этой проблемы. Впрочем, все ставки Бути становятся элементами будущего. Приближающееся первое свидание с Кэрол, на которое он спорил с друзьями, предсказывает дальнейшие события так же, как позже случится и со вторым.

Мечта матери Эдди, чтобы сын, наконец, оставил родительский дом, — элемент будущего. Она говорит, как будет счастлива, когда это случится. И, конечно, уже на свадьбе она переживает и просит его чаще навещать родной дом. Когда брат Фена говорит, что отцу следует перестать переводить на Фена деньги, — это предсказание. Отчасти оно сбывается,

когда отец оставляет сына на ночь в камере, но это не буквальная реализация слов брата, а скорее ее эмоциональный эквивалент.

Правдоподобие

События фильмов, которые состоят из нескольких связанных историй, как правило, разворачиваются на коротком временном отрезке. «Американские граффити» — история одной ночи, «Большое разочарование» рассказывает об уикэнде, «Нэшвилл» укладывается в неделю, как и «Забегаловка». События всех пяти историй фильма вполне реальны и не вызывают у зрителя подозрений в правдоподобии. А вот над чем создателям пришлось потрудиться, так это над убеждением аудитории в реальной возможности того, что решающие события всех историй происходят в течение коротких семи дней.

В «Американских граффити» это правдоподобие достигнуто с помощью введения в сюжет условия, что эта последняя ночь двух главных героев в городе, а значит, все должно случиться прямо здесь и сейчас или отложиться на неопределенный срок. В «Большом разочаровании» герои давно не виделись, так что в момент их встречи всплывают все нерешенные дела и вопросы. В «Нэшвилле» истории развиваются вокруг предстоящего политического митинга и подготовки к нему, что задает временные рамки, которые нагнетают плотность событий.

В «Забегаловке» сценарист и режиссер тоже прибегают к приему компрессии времени. Действие происходит в неделю рождественских каникул, на последний день которых запланирована свадьба. Билли давно не был дома, а Элис все откладывала тест до последнего. Кризис Шриви — результат кризиса Бути. Последней каплей для Фена становится ссора с братом, которая также вызвана проблемами Бути. А сам Бути производит впечатление человека, который все время ходит по краю пропасти, так что мы не удивляемся, что его ложь и жульничество выходят ему боком.

Действие и занятие

Когда Моделл и Эдди спорят из-за еды и позже на парковке — мы видим занятие. Для них это привычный способ общаться, за которым не скрывается никакой подоплеки, хотя сама манера Моделла просить сэндвич или подкинуть до дома — его способ замаскировать свои желания под вопрос. А вот когда Бути уговаривает друзей поспорить с ним на то,

что он докажет свое искусство охмурения девушек на свидании с Кэрол, — действие. Он делает это, чтобы с помощью поставленной суммы денег отдать хотя бы часть своего огромного долга.

Когда на кухне мать Эдди угрожает ему ножом, мы видим интересное сочетание действия и занятия. Зритель понимает, что этот инцидент — привычная часть их повседневного общения, но все же это не назовешь простым занятием. Мать хватает нож не для того, чтобы ранить Эдди, а чтобы выразить негодование от того, как ее сын живет и обращается с ней. Эдди же подстрекает ее и устраивает нелепую беготню вокруг стола, не потому что не понимает, что хочет выразить его мать, но чтобы порисоваться перед Билли.

Диалоги

Довольно часто персонажи выражают суть своей проблемы или важную черту собственной личности в диалогах. Бути однажды говорит: «Если нет мечты, Бейгл, одолеют кошмары», — открывая таким образом зрителю, что не дает ему опуститься до уровня жалкого вруна и обманщика, хотя он жульничает весьма часто. Разговаривая с Эдди о своем браке, Шриви вспоминает время, когда их с Бет только и волновало, где и когда заняться сексом, а теперь им не о чем говорить. Так Шриви одновременно озвучивает свою проблему и отрицает ее.

Слова Фена в двух разных эпизодах подтверждают его склонность противоречить самому себе. Вот он отвечает на все вопросы шоу «Самый умный» быстрее участников, а потом говорит брату, что не берет в руки книг и ничем не интересуется. Мы узнаем, что Фен умен и что лжет об обратном, и нам ясно, почему окружающие его не понимают и для него в этом даже есть какое-то горькое удовольствие.

Зрительный ряд

В фильме очень большое значение придается изображению деталей. Например, герои носят пиджаки и галстуки — все, кроме Билли, который теперь живет в другом городе и отдалился от компании. Эдди надевает несвежую одежду, рубашку с оторванными пуговицами и уже завязанный галстук, и это говорит об образе его жизни больше, чем тысяча слов. В почти маниакальной аккуратности, с которой расставлены музыкальные пластинки Шриви, проявляется характер героя. Расходящиеся из

забегаловки по домам на рассвете друзья — картина, появляющаяся на экране несколько раз, подчеркивает, как много времени парни теряют, просиживая здесь.

Иногда изображение усиливает комический эффект от шутки. Огромный толстый парень съедает все блюда, что есть в меню, а потом выходит и садится в самый маленький автомобиль, который только можно было купить в 1959 году, и это смешно.

При съемках фильма режиссер подумал и том, как показать контраст и параллели между реальной жизнью героев и тем, что можно увидеть по телевизору или на экране кинотеатра. Фрагменты фильмов и обрывки диалогов, что мы видим в кино, магазине электроники или телевизионной станции, всегда либо противоположны, либо, наоборот, схожи с ситуациями, в которые попадают герои.

Драматические сцены

Эффектная и, прямо скажем, поразительно драматическая сцена следует сразу за тем, как оскорбленная Кэрол выбегает из зрительного зала кинотеатра. Бути следует за ней, надеясь совершить невозможное, и неожиданно добивается успеха. Заслуживает внимания здесь то, как в полной мере проявляется дар убеждения Бути: он берет самый невыгодный для себя предмет и интерпретирует его так, что он играет ему на руку! Несомненно, проступку Бути не может быть оправдания, но вот он просит у Кэрол минуту на объяснение, и его низкий обман превращается в свидетельство его искреннего восхищения красотой девушки. У нас на глазах его возмутительная выходка становится средством манипуляции. Эта сцена говорит многое о личности Бути и масштабах его умения заговаривать зубы.

Еще один похожий, но влекущий за собой куда более разрушительные последствия пример способностей Бути — сцена, когда он заставляет Бет предложить ему тайком встретиться. Мы уже успели узнать ее и проникнуться сочувствием к ее обстоятельствам. Бути еще только начал вспоминать былые деньки и говорить, как высоко ценит Бет, а мы уже понимаем, к чему он клонит, и вот она уже сама спрашивает, не хочет ли он провести с ней время сегодня. Хотя этот диалог вроде бы имеет тот же характер, что и предыдущий, есть в нем и кое-что новое. В случае с Кэрол мы в какой-то степени желали Бути успеха. В конце концов, ведь он никому не причинил вреда. Но, когда речь идет о Бет, мы боимся, что его

снова ждет успех, и они действительно встретятся вечером, а мысль о том, что ему хватит цинизма использовать ее, вообще ужасна. Получается, что, хотя это и сцена из истории Бути (расположение женщины в случае успеха станет для него спасением от долгов), наши симпатии полностью на стороне Бет, тогда как в разговоре с Кэрол мы симпатизировали Бути.

Другая сильная драматическая сцена, иллюстрирующая, в какой серьезный скандал может вылиться мелкий незначительный конфликт, разыгрывается, когда Шриви замечает, что Бет перепутала местами его музыкальные пластинки. В ходе их ссоры мы не только узнаем, что важно для Шриви, судя по его сложной системе навигации по пластинкам и его взволнованному тону, но еще мы лучше узнаем и Бет, видя, как она защищается и настаивает на бессмысленности такого педантизма мужа. У этой сцены есть подготовка, во время которой Шриви расставляет пластинки по местам, и трогательный финал, т. е. появление на пороге Бути и то, как он утешает Бет.

Дополнительные замечания

Мы уже говорили о ностальгии как об объединяющем элементе в такого рода фильмах. Конечно, это верно не во всех случаях, но для большей части из них. Однако ностальгией часто злоупотребляют или неверно трактуют ее смысл. Ностальгия не обязательно значит видение прошлого через розовые очки или излишнюю слащавость. «Забегаловка» — как раз хороший пример ностальгии в ее наилучшем проявлении: воспоминания автора несут на себе печать некоторой сентиментальности, но при этом они четкие, ясные и правдивые, без неуместного приукрашивания. Здесь нет и намека на превращение желаемого в действительное, нет и убеждения, что раньше жизнь была лучше, что так часто ассоциируется с ностальгией. В этом фильме жизнь 1959-го воспроизводится со всей сложностью, не делая исключений ни для счастливых минут, ни для подлых поступков, — горькое и сладкое пополам.

Извращенное понимание ностальгии, т. е. мысль, что в определенное время в определенном месте жизнь была идеальна, разрушает драму. Ведь драма предполагает присутствие плохого и хорошего, внутренних противоречий, страстей, которым герой должен противостоять, и препятствий, которые ему предстоит преодолеть. Драме нужны цельные, выпуклые герои, что стоят на земле, но думают о небе, у них есть свои

сильные стороны и свои слабости, а их мечты и чаяния вполне могут не сбыться. Без этого всего не может быть серьезного конфликта, а значит, и драмы. Ложная ностальгия — обман, который не даст зрителю ощущения реальности жизни и конфликта, а без ощущения реальности событий — которую, как мы знаем, можно обеспечить разными сценарными приемами — зритель не будет сопереживать героям, и фильм пройдет мимо, не задев ничьей души.

Расёмон (1950)

Сценарий Акиры Куросавы и Синобу Хасимото по новелле Рюноскэ Акутагавы

Режиссер Акира Куросава

Когда в 1951 году «Расёмон» завоевал главный приз Венецианского международного кинофестиваля, а затем премию Академии киноискусств «Оскар» за лучший иностранный фильм, это открыло глаза мировой общественности на японский кинематограф и сделало режиссера и соавтора сценария Акиру Куросаву одним из ведущих мастеров мирового кино. В «Расёмоне» многое заслуживает внимания: психологический реализм, мастерство съемки, визуальные приемы и эффектные саундтреки, подчеркивающие разницу между разными версиями одних и тех же событий. Кроме того, этот фильм знаменит благодаря необычному подходу к отображению простой на первый взгляд истории о вожделении, предательстве и убийстве, который состоит в сопоставлении разных вариантов «правды». Именно эта революционная находка принесла картине популярность, и она заняла важное место в истории мирового кинематографа.

Синопсис

Монах, лесоруб и бродяга прячутся от ливня под обветшалыми воротами Расёмон. Монах и дровосек выглядят озадаченными: сегодня они стали свидетелями очень странного судебного разбирательства и никак не могут «переварить» услышанное. Бродяга хочет скоротать время, пока идет дождь, и просит поведать ему историю, которая так их расстроила. Дровосек рассказывает, что несколько дней назад он забрался в чащу леса, где вдруг наткнулся сначала на женскую шляпу, потом увидел на земле шапочку самурая, а затем кусок разрубленной веревки и амулет. Следуя по этим предметам, он обнаружил человеческий труп и сразу побежал в полицию.

Далее мы видим воспоминания монаха о том, как на суде он рассказал, что ранее в тот же день видел этого убитого с женой, которая ехала рядом на лошади, одетая в шляпу с вуалью.

Известный бандит Тадзомару, плененный на днях стражами порядка, признался на том же суде, что это он убил того человека в лесу. Тадзомару

сказал, что, если бы не прохладный ветерок, он, возможно, не стал бы убивать. Стоял жаркий летний день, когда он повстречал на дороге того мужчину с женой на лошади — Такэхиро и Масако, и в тот момент, когда они проезжали мимо, подул свежий ветерок и всколыхнул вуаль на шляпе у женщины. Тадзомару увидел ее прекрасное лицо и решил, что должен овладеть этой женщиной во что бы то ни стало. Бандит догоняет путников и показывает мужчине свой меч, он рассказывает, что якобы знает, где зарыт целый склад такого оружия, и готов продать мужчине что-нибудь по низкой цене. Тадзомару заманивает мужчину в чащу, нападает и связывает его. Затем идет обратно к его жене и, увидев ее, вдруг чувствует непреодолимое желание заставить ее увидеть мужа в таком униженном положении. Бандит заманивает ее в то место, где оставил связанного мужчину, но, когда женщина видит связанного мужа, она нападает с кинжалом на Тадзомару. Бандит обезоруживает ее и принимается целовать, и она поддается на его поцелуи. Когда Тадзомару собирается уйти, она умоляет его, говоря, что не выдержит двойного унижения, так что или он, или ее муж теперь должны умереть. Бандит освобождает мужчину, и они вступают в поединок на мечах, в котором Тадзомару одерживает победу, проткнув своего соперника. Но, когда оглядывается в поисках женщины, оказывается, что она убежала.

Услышав эту историю, бродяга делает предположение, что бандит наверняка убил и женщину. Но монах говорит, что она тоже явилась в суд, но ее версия событий отличалась от рассказа Тадзомару. Далее на экране появляются ее воспоминания. Бандит изнасиловал ее, после чего поглумился над мужем и убежал. Она бросилась к мужу, но в его глазах было лишь холодное презрение, а не сочувствие и понимание. Женщина освободила его от веревок и стала умолять его убить ее, но только не смотреть с таким презрением. Она протягивает ему кинжал, а потом падает в обморок. Когда женщина приходят в сознание, то видит, что ее муж убит. Тогда она решает покончить с собой, утопившись в реке, но не может.

Бродяга говорит, что, чем дальше он слушает, тем более приходит в замешательство. А монах рассказывает версию событий убитого мужчины, который вещал с того света через медиума. Бандит изнасиловал его жену, но потом стал ее утешать, а он, сидя связанный, смотрел на лицо женщины, и она казалась ему прекрасной, как никогда. Но вдруг его жена попросила Тадзомару убить мужа и забрать ее с собой. Такая безумная просьба шокирует даже бандита, и он бросает женщину на землю. Когда двое мужчин думают, что делать с такой женщиной, она убегает в лес.

Тадзомару освобождает мужчину и тоже убегает. Оставшись один, Такэхиро, униженный и полный смятения, находит кинжал жены и вонзает его себе прямо в сердце.

Лесоруб уверен, что Такэхиро, вещая через медиума, врал, потому что, когда он нашел труп мужчины, то понял, что этот человек умер от удара мечом, но не от кинжала. Бродяга, услышав такое утверждение, подозревает, что, должно быть, лесоруб видел куда больше, чем рассказал полиции. И тогда лесоруб признается, что нашел женскую шляпу, а затем увидел, как на опушке бандит утешает женщину, клянется в своей любви к ней и просить стать его женой. По словам лесоруба, женщина хватает кинжал и разрезает веревки, которыми связан муж, но он говорит, что не собирается сражаться за опороченную женщину и ей следует теперь убить себя. В ответ на это она упрекает обоих мужчин, обвиняет в отсутствии мужественности и достоинства и провоцирует на поединок.

Оба мужчины выглядят испуганными и скорее жалкими, чем смелыми, во время сражения, но, в конце концов, бандит убивает мужчину. Женщина убегает прочь, и Тадзомару уходит, прихватив оба меча.

Бродяга обвиняет лесоруба во лжи, они ссорятся, но вдруг раздается крик младенца. Мужчины находят оставленного кем-то в воротах ребенка, и бродяга забирает себе половину пеленок. Лесоруб набрасывается на него с обвинениями, говоря, что это подлый поступок, а в ответ бродяга спрашивает, не подло ли было лесорубу соврать о том, что он ничего не видел, украсть тот кинжал, что был у женщины в лесу, и продать его. Он, очевидно, попал в точку, и лесорубу нечего возразить. Бродяга уходит и уносит с собой пеленки, а монах говорит о своей разочарованности в человеческой природе. Лесоруб протягивает руки к младенцу, и монах возмущенно отходит от него, думая, что тот собирается украсть у ребенка последнее. Но оказывается, что лесоруб просто хотел забрать ребенка в свою и без того многодетную семью. Монах отдает ребенка, размышляет о доброте лесоруба и чувствует, как к нему вернулась вера в людей.

Герой и цель

Поскольку эта история состоит из четырех разных версий одного и того же события, в ней нет единого центрального персонажа. Чтобы понять, что удерживает все элементы фильма вместе в отсутствие протагониста, смотрите раздел «Единство».

Однако три из четырех историй, из которых состоит фильм, имеют

своих центральных героев, т. е. персонажей, чью версию событий они озвучивают. Тадзомару — герой своих воспоминаний, и его цель — заполучить женщину любой ценой, даже если придется для этого убить ее мужа. Масако — героиня своей истории, и ее цель — вернуть то, что она потеряла, т. е. любовь и уважение мужа[32]. История Такэхиро, рассказанная им самим, предполагает, что цель героя — как-нибудь пережить свой позор и унижение, что он и делает, убивая себя.

Лишь в истории лесоруба нет главного героя, отчего на первый взгляд она кажется наиболее правдоподобной и честной. Когда лесоруб рассказывает о страшной находке в лесу, он сам никак не участвует в событиях. Это придает его истории анонимный характер; в ней нет точки зрения, а значит, мы не можем ассоциировать себя с каким-нибудь из персонажей больше, чем с другим. Такая манера рассказывать почти всегда обречена на провал. Но в этом фильме она идет после остальных, и мы уже были по очереди на месте бандита, женщины и ее мужа, уже знаем их версии и чувства, так что в последней версии нас интересует лишь новый сюжетный поворот. Так как в первых трех историях эмпатия к главным героям уже создана, последняя история вполне обходится без протагониста.

Препятствия

В первых трех историях препятствия определяются довольно четко. Первое препятствие для Тадзомару — недоверие мужа, затем нападение на него жены с кинжалом, а после ее просьба о том, что один из мужчин должен умереть после того, что случилось, которая приводит к последнему и самому серьезному препятствию: что ее муж — самурай, а значит, хорошо умеет обращаться с мечом. Основное препятствие для Масако состоит в том, что вместо понимания и сочувствия, которое так необходимо ей после нападения бандита, она встречает в глазах мужа лишь холодное презрение. Она пытается пробить эту стену непонимания, но тщетно. Главное препятствие для Такэхиро не бандит, а собственная жена. Когда она требует, чтобы бандит убил его, унижение самурая удваивается из-за ее предательства.

Завязка и начало

Мужчину, его жену и бандита связывает случай, в котором женщина

становится жертвой изнасилования или соблазнения бандитом, а муж насмерть заколот мечом. Коня и оружие мужчины нашли у бандита, а жена скрывалась где-то несколько дней.

Начать фильм Куросава и Хасимото решили со встречи трех персонажей, которых в лучшем случае можно назвать лишь косвенно связанными с главными событиями. Поскольку эта история о воспоминаниях и ненадежной человеческой памяти, не удерживающей «истинную» версию, создатели фильма предпочли перенести все основные события картины в прошлое и рассказывать о них зрителям, дистанцировавшись от главных героев. В некотором смысле трое мужчин под воротами Расёмон олицетворяют аудиторию: монах символизирует нравственные ценности, бродяга — эгоистический подход, а растерянность, озадаченность и трусость воплощаются в лесорубе. Трое персонажей символизируют все стороны нашей эмоциональной реакции на это путешествие сквозь темные воды человеческой психики, которую изучает фильм.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Прежде всего следует помнить, что этот фильм очень специфичен по своей природе: главный герой в нем отсутствует вовсе, а значит, и основного напряжения, кульминации и разрешения в общей истории фильма мы не найдем. Но в каждой маленькой истории эти три элемента можно вычленить, какими бы короткими и сжатыми они ни были. Версия Тадзомару самая развернутая и подробная, а значит, самая удобная для анализа. Основное напряжение здесь можно сформулировать так: «Удастся ли ему заполучить женщину и какой ценой?» Кульминация — момент, когда бандит овладел ей и уже собрался уходить, но вдруг женщина объявляет, что один из мужчин должен теперь умереть. А разрешение наступает, когда Тадзомару одерживает победу в честном поединке на мечах и убивает самурая.

Тема

Каждый из рассказчиков четырех версий событий претендует на истину. Бродяга, слушая все новые версии от монаха и лесоруба, тоже задается вопросом, где здесь правда, а где ложь. Сидя под воротами Расёмон, все трое рассуждают о философских понятиях истины и лжи и о

человеческой природе вообще. По сути, фильм является размышлением на тему различных преломлений правды в зависимости от индивидуальной интерпретации каждой личности и ее внутренних стремлений.

Единство

Поскольку в этом фильме нет протагониста, то и единства действия, т. е. стремления героя к достижению цели, тоже нет. В данном случае мы можем наблюдать единство времени: связующее звено между всеми историями — полдень того судьбоносного дня, те пара часов, за время которых жизни всех рассказчиков изменились навсегда. Именно постоянная фокусировка на одном и том же месте и времени позволяет четырем разным историям сложиться в целостную картину. Подробности одних версий подтверждают или, наоборот, разрушают другие, порождая в зрителе все новые вопросы и совершенствуя наше понимание событий, а тем временем мы бессознательно начинаем воспринимать все четыре истории как части единого законченного произведения.

Определенно, более сложная для воспроизведения, а потому намного реже используемая форма единства времени, чем единство действия (или в нашем случае — времени и места), может создать крепкую, насыщенную, эффектную драму даже без протагониста, с которым зритель мог бы себя соотнести. Хотя в этом случае очень трудно добиться сильной эмоциональной отдачи.

Экспозиция

Базовая экспозиция сначала озвучивается лесорубом, а затем монахом. Во флешбэке лесоруба определяется место действия — нам показывают шляпу, веревку и труп в лесу. Воспоминания монаха показывают нам мужчину и его жену и проливают свет на то, что труп в лесу и есть убитый мужчина. Остальные элементы экспозиции появятся в версии событий, изложенной Тадзомару.

Любопытный пример того, как экспозиция может быть донесена до аудитории с помощью конфликта, — прогулка лесоруба в лесу. Эта сцена сама по себе не содержит и намека на конфликт, но мы слышали, как до начала рассказа сам лесоруб и монах причитали по поводу того, что стали свидетелями ужасных событий, хуже которых им ничего не доводилось видеть, и т. д. После такой подготовки простая прогулка наполняет

аудиторию гнетущим предчувствием и ощущением конфликта, хотя, по сути, на экране ничего такого нет.

Создание образов

В этом фильме мы видим четыре версии событий и четыре разных взгляда на трех персонажей. Образы этих персонажей различаются в зависимости от версии. И такое совпадение или расхождение в историях приводят к тому, что образ каждого из персонажей воспринимается как сложный и противоречивый. Хотя, если рассматривать все четыре версии по отдельности, то образы будут вполне целостными и понятными.

Например, в истории Тадзомару он сам страдает от укусов насекомых и других мелких раздражителей, которые выводят его из себя. Но в версиях других персонажей события преподносятся с их точки зрения, а не глазами бандита, поэтому в остальных историях вы не увидите фокусировки на личной гигиене разбойника и мелких раздражителях.

Кроме различия образов, большой интерес для нас представляет и то, каким каждый персонаж видит себя. Мы считаем весьма показательным тот факт, что в своих историях каждый поступает наиболее благородно, учитывая обстоятельства. По словам Тадзомару, он соблазнил жену самурая, не имея мыслей ни насиловать ее, ни убивать мужа. А когда женщина хочет смерти одного из мужчин, то бандит вступает с самураем в равный поединок, из которого выходит победителем. По версии Масако, бандит надругался над ней, а ее жестокий, хладнокровный муж удвоил страдания. Женщина молила мужа лучше убить ее, чем смотреть с таким презрением, что в ее понимании благородно. В истории Такэхиро он дважды унижен бандитом и предательством неверной жены. И он находит единственный благородный выход из ситуации — убивает себя.

Развитие сюжета

Все четыре версии событий того дня — результат столкновения двух противоположных желаний. Тадзомару хочет овладеть женщиной, чего бы ему это ни стоило. Масако и Такэхиро хотят сохранить свою честь и приличие. Именно столкновение их желаний приводит и к отличию их версий, так как все в них зависит от угла зрения персонажа, который ее рассказывает. Даже в истории лесоруба, который вообще не является участником событий, правда преломляется в зависимости от его

восприятия: он не видит благородства ни в одном из героев, у бандита, на взгляд лесоруба, не достает мужества, и он трусит.

Скрытая ирония

Повествование этой истории почти никак не опирается на скрытую иронию. И причина в характере изучаемого: что есть правда, чего по-настоящему хотят персонажи и на что они готовы ради этого. На эти вопросы не может быть однозначного ответа, а значит, в фильме должен всегда присутствовать баланс между знанием и незнанием.

Впрочем, в каждой конкретной версии событий можно найти случаи скрытой иронии, особенно в рассказе Тадзомару. Когда бандит впервые встречается с парой на дороге, мы знаем, что его интересует женщина, но поначалу он скрывает свои намерения. Чтобы выиграть время и обеспечить доверие самурая, он предлагает мужчине купить у него ценные вещи, которые нашел в кургане. С помощью этой уловки он заманивает мужчину в чащу, где нападает на него и связывает. Вернувшись к жене, он прибегает к новой лжи, удваивая скрытую иронию. На этот раз бандит говорит, что ее мужа укусила змея и ведет женщину к связанному мужу, чтобы она увидела его унижение. В обоих случаях обман бандита нагнетает драматическое напряжение сцены, а кроме того, дает возможность лучше понять его образ как хитрого мошенника.

Подготовка и последствия

Последствия важных сцен в этом фильме по большей части отыгрываются в эпизодах под воротами Расёмон или в сценах на суде. Они нужны, чтобы дать аудитории время обдумать новые повороты истории и их последствия, а также подготовить зрителей к следующей версии событий. Подготовки тоже зачастую связаны с тремя персонажами у ворот.

Впрочем, подготовку можно увидеть и во время флешбэков рассказчиков. Поскольку история Тадзомару самая длинная и подробная, сценарные приемы в ней использованы наиболее полно. Перед тем как встретиться с парой на дороге, бандит мирно дремлет под деревом, и его волнуют только раздражающие насекомые. Этот эпизод — представление его праздного образа жизни, но, кроме того, еще и контрастная подготовка перед следующей сценой. Когда ветерок колышет вуаль на шляпе женщины и бандит видит ее лицо, он переходит к действию — обгоняет пару и

представляется чудаковатым подозрительным торговцем. Позже, когда он заманивает женщину к месту, где сидит ее связанный муж, они бегут сквозь заросли, и это динамичное движение подготавливает нас к не менее динамичной сцене, в которой женщина нападает на бандита с кинжалом.

Закладка и ее использование

Женская шляпка, шапочка самурая, кусок перерезанной веревки и кинжал — все это закладки, представленные еще в начале фильма, когда лесоруб рассказывает свою версию событий того дня. И все эти предметы — в особенности кинжал — появятся позже в рассказах других героев. Кинжал наиболее важен для нас, так как играет одну из ключевых ролей в каждой версии и даже становится предметом обсуждения в обрамляющей истории трех мужчин у ворот Расёмон, когда бродяга обвиняет лесоруба в краже.

Элементы будущего

Как только мы сталкиваемся с первыми воспоминаниями персонажей этой истории, мы понимаем, что этот фильм будет построен на отображении разных версий одних и тех же событий. Монах и лесоруб обсуждают случившееся и рассказы всех трех участников истории — это своего рода предсказание, которое обещает зрителям, что мы увидим как минимум три версии событий, хотя рассказ призрака будет для нас неожиданностью. А вот никаких намеков на будущую версию лесоруба нет. Сами показания персонажей на суде тоже содержат элементы будущего. С самого начала мы знаем, что кто-то умрет, но не знаем, кто, как и кто убийца. Когда Тадзомару признается, что убил мужчину, это заставляет нас задуматься о финале его истории, вызывает наше любопытство по поводу того, почему бандит его убил и при каких обстоятельствах. Масако рассказывает, что бандит насмехался над ее мужем и что она бросилась к связанному самураю. Ее слова тоже побуждают нас гадать и с нетерпением ждать дальнейшего развития событий. Мы заинтригованы и гадаем, к чему приведет новая версия событий, когда Такэхиро рассказывает, что бандит принялся утешать его жену.

Правдоподобие

Все описанные в фильме события вполне соответствуют реальности, и даже конфликтующие между собой версии разных персонажей, каждая по отдельности, выглядят вполне правдоподобно. Единственный раз, когда можно ожидать недоверия, это рассказ мертвого самурая, который изложил свою версию событий через медиума. У всех троих мужчин у ворот Расёмон этот факт сомнения не вызывает, что говорит о том, что в их мире, в двенадцатом веке, такие вещи — обычное дело. Но этого недостаточно, чтобы заставить сегодняшних зрителей поверить в правдоподобность происходящего.

Дело в том, что сама природа фильма заставляется нас воспринимать возможность существования медиума как реальность, потому что в нее верят эти три персонажа. Эта история о субъективном и объективном, о том, что есть истина и что есть лишь убеждение в истинности своих слов, о том, что мнение одного человека может противоречить мнению другого. Поскольку эти вопросы уже возникли у зрителей и мы уже увидели две противоречащие друг другу версии событий, что мешает сделать еще один шаг и принять факт существования медиума и того, что мертвый может вещать через него? Мы делаем это не потому, что верим в медиумов, а потому, что верим, что они в него верят. В фильме рассказано несколько версий, и рассказчик каждой из них искренне убежден в своей правоте, почему же эта должна вызывать большее недоверие, чем другие?

Действие и занятие

В этом фильме действия куда важнее слов. Самый очевидный пример действия — когда Тадзомару предлагает Такэхиро свой меч при их первой встрече. Бандит вовсе не собирается продавать ему оружие, но хочет обеспечить доверие мужчины, который, очевидно, не доверяет ему. И нет лучшего способа, чем добровольно обезоружить себя. Другой пример действия — слова Масако, унижающие мужское достоинство обоих мужчин, в версии лесоруба. Так женщина вынуждает их драться за нее и ее честь.

Когда бродяга отрывает доски от забора ворот, чтобы разжечь костер и согреться, или когда он выжимает вымокшую одежду, — это занятия. В его поступках нет никакой скрытой мотивации.

Диалоги

По большому счету, в повествованиях разных персонажей о событиях того дня диалоги не играют важной роли. Однако укрывшиеся в воротах Расёмон трое персонажей, олицетворяющие «аудиторию», размышляют и пытаются осмыслить противоречащие версии, и их диалоги выполняют более важную функцию. Общаясь друг с другом, они выражают свое мнение, анализируя смысл услышанных версий, согласно видению каждого. Некоторые реплики — «Люди слабы. Вот и врут. У них не хватает смелости признаться в правде даже самим себе»; «Люди лгут, чтобы обмануть себя» и «Мы все хотим забыть что-нибудь, потому и выдумываем истории» — близки к тому, чтобы стать прямолинейным тезисным заявлением темы фильма. Однако, говоря эти фразы, каждый из персонажей сам озадачен, и поскольку никто из них не доминирует над остальными, сценаристам удается избежать впечатления проповеди.

Зрительный ряд

Зрительный ряд фильма в прямом смысле завораживает. Каждый кадр и каждое движение камеры поддерживают действия героев или реакцию аудитории, т. е. нашу и ту, что находится на экране под воротами. Так, например, камера стоит неподвижно в сценах суда, а когда персонажи бегут через лес, она неотступно следует за ними. Для каждой из версий характерны разные визуальные композиции. Например, в версии бандита преобладают средние планы (кадры, в которых показаны двое героев, зачастую находящиеся на близком расстоянии друг от друга): его и женщины или его и мужчины. Такие кадры наглядно показывает, что у Тадзомару разное к ним отношение и разные намерения. В версии мужчины мы видим либо средние планы бандита и его жены, либо крупные планы, на которых он один. Это поддерживает его эмоциональное состояние, ощущение, что бандит и его жена оба против него. В истории жены бандит вообще появляется на экране мельком, а остальное время мы видим несколько средних планов ее и мужа и много крупных планов каждого из них в отдельности, что подчеркивает конфликт между ними. А в истории лесоруба на экране в основном присутствуют все три персонажа, и почти всегда женщина находится между мужчинами, что визуально отображает динамику конфликта, любовный треугольник в центре фильма.

Кроме того, решения Куросавы относительно положения камеры и расстановки актеров отображают и отношения между людьми. Когда бродяга хочет выманить правдивую историю из лесоруба, он нависает над

его плечом, словно его совесть. Когда, по версии Тадзомару, женщина сдается перед его поцелуями, мы видим кроны деревьев и сияющее сквозь них солнце, и это придает лирическую или романтическую окраску грубой реальности. Когда женщина провоцирует поединок в версии лесоруба, мы видим очень эффектный и запоминающийся кадр, в котором она стоит между двух обнаженных мечей, и мы чувствуем, что мужчинам предстоит сражаться по ее инициативе. А ранее, в этой же версии, мы увидим ее между двумя мужчинами, стоя на коленях перед Тадзомару, а ее муж будет на заднем плане, и их позы подчеркивают суть конфликта.

Драматические сцены

Мастерской драматической сценой можно назвать первую встречу бандита с парой в лесу. Мы знаем, что его цель — женщина, и с интересом наблюдаем, как он добивается своей цели. Мы зачарованы тем, как этот на первый взгляд бестолковый герой без труда одурачивает самурая. Тадзомару выглядит как бандит, и мужчина ни за что не поверил бы ему, попробуй он выдать себя за кого-то другого. Так что он и ведет себя как самый настоящий бандит, только делает вид, что он настолько глуп, что может даже позволить себе отдать свой меч другому. И как только мужчина берет меч, чтобы рассмотреть оружие получше, тут-то он и попадается. Тадзомару завоевывает его доверие и прививает ему ложное чувство самоуверенности, не скрывая своих преступных намерений, однако мы-то знаем, что намерения бандита на самом деле совсем другие. Тот факт, что эта сцена подана так эффектно при минимальном использовании диалогов, лишь придает ей еще больше ценности для изучения.

Дополнительные замечания

Этот фильм — размышление об относительности правды и поиске истины. Он наглядно изображает, насколько реальность зависит от восприятия каждого отдельного человека. Другими словами, на вкус и цвет... Что было на самом деле зависит лишь от того, кто именно видел происходящее и как он трактовал события. Эти мысли появляются у зрителя во время просмотра фильма, но суть философии кинематографа такова, что хорошее кино всегда задает интригующие вопросы, воспроизводит ситуации, эти вопросы порождающие, но никогда не даст на них точных ответов.

В этой картине каждый из рассказчиков исказил реальный ход вещей в соответствии со своим видением: бандит говорит о благородном поединке на мечах и о том, что он завоевал любовь женщины; Масако переживает, что сначала бандит над ней надругался, а потом собственный муж посмотрел на нее с презрением; самурай чувствует, что бандит унизил его, а потом еще и жена предала; а в глазах лесоруба поединок мужчин больше похож на трусливую драку, и все трое участников конфликта недостойны и слабы. Каждый из них «прав» только в своей версии событий, и каждый думает, что поступает благородно. Все это относит нас назад к реплике бродяги: «Мы все хотим забыть что-нибудь, потому и выдумываем истории».

Еще один достойный внимания поворот в драматургии этого фильма заключается в том, что ответ есть только в обрамляющей истории. Когда заканчивается основная история, т. е. изложены все четыре версии событий, мы видим лишь вереницу мнений, вызывающую вопросы и сомнения и у нас, и у тех, кого видим на экране. Все рассказанное лесорубом и монахом будоражит любопытство, способствует философским размышлениям и критическому анализу, но не имеет логической завершенности. Но вот под конец обрамляющей истории трое мужчин находят брошенного младенца, и каждый из них ведет себя по-разному. Эту сцену нельзя назвать «решением» дилеммы об истине и субъективном восприятии, которую поднимает фильм. Однако она вселяет чувство, что в людях все же есть нечто хорошее: вопреки всем трудностям взаимопонимания, вопреки невозможности обретения истины в душах людей теплится дух человеколюбия и стремление к взаимопомощи, что в двенадцатом, что в двадцать первом веке. Фильм возбуждает такие чувства даже у современных зрителей, так что представьте, какое огромное впечатление производил он, созданный режиссерами и сценаристами побежденного во Второй мировой войне японского народа, в 1951 году, спустя всего шесть лет после ее окончания.

Секс, ложь и видео (1989)

Сценарий и режиссура Стивена Содерберга

Малобюджетное независимое кино, первая картина Стивена Содерберга «Секс, ложь и видео» произвела настоящий фурор, как только впервые появилась на экране на фестивале Sundance, и собрала богатый урожай наград, в том числе и приз Каннского кинофестиваля. Неброская история, состоящая в основном из диалогов, она определенно не имеет ничего общего с голливудским мейнстримом, однако привлекла к себе внимание и обеспечила Содербергу место в списке величайших режиссеров мира. Причины такого успеха — искусный сценарий, серьезная глубокая тема и блестящий состав актеров, который создателю фильма удалось собрать, имея очень скромные возможности.

Синопсис

Пока Энн Бишоп обсуждает на встречах с психоаналитиком свои навязчивые мысли о мусоре во всем мире и сексуальные проблемы, как свои, так и связанные с мужем, ее муж, Джон, крутит страстный роман с ее сестрой, Синтией. Грэм, свалившийся как снег на голову нежеланный гость семьи, с которым Джон дружил в колледже, появляется на пороге их дома. Следует неловкое знакомство Энн и Грэма, но, когда домой возвращается Джон, за ужином обозначается гигантская дистанция, теперь разделяющая бывших друзей. Грэм в противоположность Джону совсем не материалист и совсем не амбициозен, он с готовностью признает свои ошибки, настаивая лишь на одном — он не лжец, не выносит лжи.

Энн отправляется с Грэмом, чтобы помочь ему присмотреть в городе квартиру; вроде бы Грэм собирается переехать насовсем, и, вероятно, подтолкнуло его к этому желание быть поближе к бывшей девушке, с которой они расстались очень давно. Джон использует время, пока Энн с Грэмом отсутствуют, чтобы пригласить Синтию и заняться с ней сексом в их с Энн супружеской спальне. В кафе, в порыве неожиданной искренности, Энн рассказывает Грэму о своем равнодушии к сексу, а в ответ он говорит, что импотент и не может возбудиться в присутствии кого-либо, хотя не всегда был таким. Так между героями завязывается дружба. Синтия расспрашивает сестру и любовника о личности Грэма, и они оба думают, что ею движет интерес сексуального характера.

Энн спонтанно решает зайти к Грэму в гости и замечает в его доме большую коробку с множеством видеокассет. Грэм неохотно признается, что на всех кассетах записаны интервью с женщинами, где они рассказывают подробности своей интимной жизни, а иногда и показывают на деле, но только Грэм никогда к ним не прикасается. Энн это шокирует, и она уходит. У Синтии же загадочные намеки Энн на то, что Грэм занимается чем-то очень неприличным и ненормальным, только разогревают интерес, и она решается его навестить. Узнав о странностях Грэма и его кассетах, Синтия тоже хочет сделать запись, но интервью неожиданно оборачивается для нее чем-то вроде серьезной психологической помощи. Она по отдельности рассказывает об этом Энн и Джону, и оба в ужасе от ее поступка, а вот сама Синтия, скорее, в восторге.

Подозрения Энн в неверности Джона достигают предела, она требует от Джона признания и даже предполагает, что в этом замешана Синтия. Джон успокаивает жену и, глядя ей в глаза, врет, что у нее нет поводов для обвинений и что все она выдумала. Днем он видится с Синтией и врет ей тоже. Но Энн доверяет своему инстинкту, убираясь в спальне, она находит сережку Синтии, которую та потеряла на днях, и сомнений не остается.

В порыве слепого гнева она приезжает к Грэму, он подтверждает ее открытие — Синтия призналась, что спит с Джоном во время интервью. Вспышка обиды и смятения миновала, и теперь Энн решительно и спокойно говорит, что тоже хочет записать интервью, Грэм нехотя соглашается. Вернувшись домой, Энн приводит мужа в ужас, потребовав развода. Она рассказывает, что снялась на видео для Грэма, намекая, что одним интервью дело не ограничилось. Взбешенный Джон врывается к Грэму, выкидывает его на улицу и смотрит кассету Энн. На ней они оказываются один на один со своими сексуальными проблемами. Когда они начинают заниматься сексом, то выключают камеру.

Джон, раздавленный, но не усвоивший урок, уходит, пытаясь из мести ранить Грэма, вспоминая его былой роман. Грэм, оставшись один, рвет все записи и ломает камеру. Из-за своих измен Джон потерял важного клиента, он продолжает врать себе, что и так отлично справится и что его жизнь без Энн станет только лучше. А Энн возвращается на работу, став более сильной и независимой, и их отношения с Грэмом, кажется, начинают развиваться.

Герой и цель

Главный герой этого фильма не столь очевиден, как это обычно бывает в кино. Энн — пассивный центральный персонаж и в общем-то не стремится получить то, чего у нее нет, а скорее желает оставаться в спокойствии, желает видеть мир таким, каким он ей представляется, без изменений. Три второстепенных персонажа — муж, сестра и гость — катализаторы грядущих перемен, получают значение в соответствии с их ролью в жизни Энн. Чего она действительно хочет и на что направлены ее усилия в начале, так это зарыть голову поглубже в песок и абстрагироваться от реальности.

Препятствия

Препятствия для Энн, не дающие ей сохранить свой статус-кво, вызваны и внешними, и внутренними факторами. Внешне прекрасный, спокойный мирок Энн разрушается изменой мужа с сексуально раскрепощенной сестрой. Изнутри ее разъедают навязчивые идеи, которые она пытается отогнать, подозрения в изменах мужа и неуверенность в себе. Добавьте к этому еще персонажа, который вдруг вторгается в ее жизнь и, что важнее, в психику, и получите еще одно серьезное препятствие для удержания статус-кво.

Препятствия в жизни Энн в некотором роде доходят до сознания героини, а не то чтобы стоят на пути. Она пассивный персонаж, а обстоятельства и события заставляют ее играть активную роль в собственной жизни и этой истории. Как и Рик в фильме «Касабаланка», Энн совсем не хочет действовать и прилагает все усилия для того, чтобы не выбирать, не совершать поступков, но препятствия — внешние и внутренние — не позволяют ей остаться в стороне.

Завязка и начало

Энн, милая, но неврастеничная молодая женщина, замужем за успешным и непомерно эгоистичным юристом, который крутит у нее за спиной роман с ее сестрой. Энн с мужем давно не спят друг с другом, отчасти потому, что Энн больше не хочет, чтобы Джон к ней прикасался. Она убеждает себя, что ее просто не интересует секс, а счастье — вообще чересчур переоцененное понятие. В ее мире появляется такой же неврастенический мужчина, импотент, записывающий интимные признания женщин на видео.

Для начала Содерберг выбрал три параллельные линии действий, объединенные разговором Энн с психологом, в котором намечаются и другие линии. Мы понимаем, что у Энн есть навязчивые идеи, связанные с окружающим миром, и что она боится собственной сексуальности, даже оставаясь в одиночестве, и прикрывает свой страх безразличием. Параллельно с сеансом у психолога нам показан Джон, занимающий высокое положение в юридической фирме: он спешит на встречу с сестрой Энн, чтобы заняться страстным сексом. В это же время в город приезжает Грэм, готовый встретиться с Энн и Джоном. Судя по его поведению, мы делаем выводы, что Грэм — чудак и одиночка.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Основное напряжение фильма выражается вопросом: удастся ли Энн удержать от разрушения свой уютный мир после разговора с Грэмом, куда более откровенного, чем когда-либо у нее был с Джоном? Она создала настолько прочную стену между собой и окружающим миром, что ни Джон, ни психолог, кажется, не в силах ее сломать. Но вдруг, когда она меньше всего этого ожидала и потому была безоружна, Грэм своей откровенностью пробивает брешь в ее броне, что угрожает резко изменить жизнь героини.

Кульминационная сцена — момент, когда Энн находит сережку сестры у себя в спальне, и пазл складывается. С этого момента ее пассивность, наконец, сменяется решительными действиями.

Развязка фильма хронологически происходит раньше, чем появляется на экране. Энн и Грэм выключают камеру и занимаются любовью, прежде чем она приходит домой и требует развода, а ее муж еще не знает о причинах такого поведения. Но в кино не нужно строго следовать хронологии, а события позволительно менять местами для большего драматического эффекта. Содерберг мудро приберегает завершающую сцену, пока остальные факторы, — по большей части связанные с Джоном, — не обозначаются явно. Джон включает видеопленку, и мы переносимся в прошлое, в сцену интервью, и понимаем, что запись заканчивается сексом. Это и есть развязка.

Тема

В общем-то, тема фильма — ложь. Энн — большой специалист по

самообману, она убедила себя, что ее по-настоящему занимают только проблема накапливающегося в мире мусора и голодающие дети в Африке. На самом деле это лишь попытка замаскировать свои истинные страхи и сомнения. Джон лжет всем: клиентам, жене, любовнице, другу детства, секретарше. Синтия тоже лжет, но по-другому. Она честна перед собой и не прячет чувств: она эмоционально откровенна перед Джоном, прямолинейна с Грэмом и не врет Энн ни в чем, кроме романа с ее мужем, честно рассказывая о своем интервью с Грэмом и даже об отношении к матери. Грэм называет себя исцелившимся от патологического вранья, он дал себе обет всегда говорить правду, насколько бы жестокой она ни была.

Единство

Действие связывает все эпизоды фильма, но поскольку главная героиня придерживается пассивной модели поведения, перед нами не совсем обычное единство действия. Можно сказать, это скорее единство *реакции*: все происходящее в истории сосредоточено вокруг Энн и ее неспособности трезво посмотреть на реальность. Она заперлась в своей раковине. Впервые героиня выглядывает из нее во время разговора с Грэмом в кафе, но быстро прячется обратно, вылезает, пораженная тем, что Грэм записывает те видео, и снова прячется и т. д. Таким образом, единство картины создается за счет череды событий, выбивающих героиню из привычной колеи, ее реакции на них, несмелых вылазок в реальный мир. Ее метания вносят в фильм ясность и фокус.

Экспозиция

Хотя экспозиция создается в основном за счет диалога, он наполнен конфликтом, который маскирует его экспозиционное свойство. Из разговора Энн с психологом мы многое узнаем о ее жизни. Он время от времени задает ей прямолинейные вопросы, которые заставляют ее чувствовать себя неловко и отвечать неохотно. Этот осязаемый конфликт внутри нее не позволяет зрителю назвать экспозицию очевидной, чересчур явной.

Экспозиция отношений Синтии и Джона по большей части выражена действиями, она также содержит иронию благодаря контрасту их динамичной сексуальной связи с размеренным диалогом Энн у врача. А экспозиция жизни Грэма раскрывается вовсе без диалога: он бреется и

переодевается в туалете на заправке, мы видим вещи в его машине, и заключаем, что этот персонаж несколько чудаковат.

Кажущаяся очевидной следующая экспозиция — разговор Энн и Грэма после осмотра квартир — на самом деле куда сложнее. Вроде бы перед нами просто люди, по собственной воле рассказывающие друг другу интимные подробности своей жизни. Но такой слабый и явный прием имеет под собой очень серьезный конфликт чувств Энн, благодаря тому что откровение Грэма застает ее врасплох. Видно, что она обескуражена таким поворотом событий, ее противоречивые внутренние ощущения отвлекают наше внимание от экспозиционной функции эпизода.

Создание образов

Образ Энн вырисовывается четко в первом же эпизоде, она одержима навязчивыми идеями и даже психолога стесняется, тут же проясняется и ее цель — спрятаться от самой себя, пуская окружающим пыль в глаза. Позже и Грэм обратит внимание на ее застенчивость, подчеркивая значимость этой черты характера Энн. Одиночество и отстраненность Грэма от мира тоже намечаются сразу и становятся очевидней, когда он говорит, что хотел бы иметь всегда «только один ключ», не обременяя себя двумя или тремя.

Каков из себя Джон, мы понимаем по тому, что у него есть, — просторный офис с видом из окна и остальные признаки успешности, — и по тому, как он себя ведет. Первое, что он делает, — выдумывает причину, чтобы отложить встречу с клиентом, и довольный собой спешит получить желанное, т. е. Синтию. А образ Синтии, в свою очередь, раскрывается, когда она говорит о своих желаниях, и, как ни странно, Джон не из их числа. Ей нужно, чтобы ее любили мужчины и ценили так же высоко, как ее сестру, а еще удовлетворять свои капризы.

Развитие сюжета

И опять из-за пассивной позиции главной героини развитие сюжета идет своеобразно. Энн — эскапист по природе, так что сюжет развивается с умножением угрожающих ее уютному миру факторов.

Сначала Грэм кажется идеальным другом для героини: он чуткий, с ним легко и приятно общаться, а его импотенция не представляет угрозы для ее желания игнорировать сексуальную сторону жизни. Когда она узнает о видеозаписях, то пугается, потому что теперь, как ей видится, его

сексуальная позиция становится агрессивной. Ее реакция, наоборот, подстегивает любопытство сестры, которая как раз темой секса очень увлечена. Синтия, действуя в соответствии со своим характером, не только предлагает себя в качестве героини для нового видео Грэма, но и открыто рассказывает об этом Энн, что усиливает давление на нее.

Энн находит сережку Синтии, что толкает ее на стремление к активным действиям, и самым подходящим для этого ей кажется записать у Грэма собственное интервью. А этот поступок ведет за собой дальнейшую череду событий. До этого момента Грэм снимал на камеру только тех женщин, с которыми его не связывали никакие отношения, как Синтию, например, но с Энн они друзья. Камера включена, и их связь начинает трансформироваться в нечто совсем другое. Сексуальные и социальные проблемы персонажей обнажаются, и они находят их решение, отчасти друг в друге. Запись этого видео — первый за долгое время честный взгляд Энн на саму себя, но, кроме того, это еще и катализатор развития сюжета. Когда Джон смотрит запись, их браку наступает конец.

Скрытая ирония

Начало фильма обращается к скрытой иронии как к центральному элементу. Зритель в курсе отношений Джона и Синтии с первой же сцены, и эта связь сохраняется в тайне от Энн достаточно долго, пока героиня не находит сережку своей сестры.

Есть в фильме еще один пример скрытой иронии, который, как мы уверены, так и останется иронией до конца и неожиданное разоблачение которого станет для нас сюрпризом. Синтия дает Грэму интервью перед камерой, перед этим он заверил ее, что никто об этом узнает. И зритель ждет, что предмет их разговора — и даже само существование кассеты — останется ироническим подтекстом всей истории. Но сама Синтия, так как откровенность — ее главная черта, тут же объявляет Джону и Энн о сделанной записи и даже рассказывает подробности.

Поскольку эта история о лжи, скрытая ирония тут — самый подходящий сценарный прием. И то, что, по нашим предположениям, должно быть раскрыто и что остаться в тайне, при правильном представлении может вызвать сильнейшее впечатление. Например, когда Энн приходит в гости к Грэму, тот немедленно прячет в коробку то, что оказывается довольно непристойным хоум-видео, и мы уверены, что Грэм намерен сохранить свое хобби в секрете. Его признание подтверждает его

стремление говорить правду и влияет на развитие истории.

Подготовка и последствия

Очень хорошим примером подготовки является последняя ночь Грэма в доме у Энн. Она заходит в комнату, где спит Грэм, садится рядом на диван и долго смотрит на него; мягкое интимное освещение и закадровая музыка делают атмосферу и ее саму романтической и умиротворенной. На следующее утро психолог спрашивает Энн о нежеланном госте, и она признает, что его визит был довольно приятным. Это утверждение в значительной степени подкреплено ее ночным наблюдением за сном Грэма и настроением, которое в этот момент царило в кадре.

Иногда одна и та же сцена может быть завершением предыдущей и подготовкой к последующей одновременно. Так происходит, когда Энн обвиняет Джона в связи с сестрой. Джон успешно выкручивается из ситуации, солгав жене, но все же чувствует себя расстроенным, сидя на краю кровати. Некоторое время спустя он сидит в точно такой же позе, но теперь на кровати у Синтии, пока та рассказывает о видео, которое сделала у Грэма. Финал первой сцены, заключающийся в его расстройстве, подготавливает к следующей сцене, где он снова расстроен, но уже по другому поводу. Обстоятельства меняются, и он превращается из предателя в обманутого.

Закладка и ее использование

Решающая сюжетообразующая закладка — сережка Синтии, которая раскрывает Энн глаза. Когда Синтия приходит домой к Джону, чтобы реализовать свою сексуальную фантазию, т. е. заняться с ним сексом в их супружеской спальне, она снимает серьги, и на это специально обращается внимание. Когда Энн находит сережку, мы точно знаем, когда и при каких обстоятельствах она там оказалась. Закладка, приобретающая к концу фильма метафорическое значение, — коллекция записей Грэма. Как только они появляются на экране, то становятся предметом обсуждения, кого-то они шокируют, а кого-то интригуют. Но, когда Грэм рвет пленки и ломает камеру, они приобретают значение как символ одиночества Грэма, его отчужденности от мира, женщин и отношений, всего того, чему пришел конец с появлением Энн.

Элементы будущего

О будущем в фильме речь идет довольно часто. За ужином обсуждается, что Грэм намерен найти квартиру и что Энн ему поможет. Синтия рассказывает о своей фантазии заняться сексом в супружеской кровати сестры. Энн предлагает Синтии купить один подарок на двоих в день рождения маме. Все это элементы будущего. Важный намек на будущее озвучивает Грэм, когда за ужином говорит, что он честный человек и никогда не лжет. Это предсказание его поведения будет позже подвергнуто проверке.

Правдоподобие

В истории нет ничего, чего не могло бы произойти в реальности. Не встретим мы ни одного эпизода или события, которые бы требовали дополнительных усилий режиссера, чтобы развеять недоверие аудитории. Правдоподобие поддерживается и естественной актерской игрой.

Действие и занятие

Обратим внимание на две любопытные сцены, в которых занятие для одного персонажа есть действие для другого. Джон и Синтия занимаются сексом в спальне супругов; для Джона это занятие, у которого нет никаких мотивов, кроме очевидных. А вот для Синтии, которая всегда завидовала сестре, — это действие, момент триумфа.

То же и с интервью Синтии у Грэма. Для него это занятие, которым он занимался и с остальными женщинами, и у него нет для этого дополнительных скрытых причин. Для Синтии это — действие, она снова соревнуется с сестрой, думая, что так она докажет свое превосходство. Ее навязчивая идея превзойти сестру — причина, по которой она рассказывает обоим, Энн и Джо, о том, что сделала.

Диалоги

Безусловно, разговоры в фильме имеют большое значение и их очень много. Из-за этого кажется, что мы смотрим европейское кино, а не голливудское. И все же фильм не кажется слишком растянутым даже для американского зрителя, и мы не можем обвинить создателей в

переизбытке диалогов. Так происходит, когда фильм содержит в себе что-то ценное, увлекательное для аудитории, и зритель готов смириться с любыми недостатками, которые в другом случае бросались бы в глаза. В этом кино так много остроумия и вдохновения, что мы даже не задумываемся о том, что по большей части на экране пара героев просто сидит и разговаривает.

Но диалоги увлекательны и эффектны благодаря иронии (см. раздел «Скрытая ирония»), которая обогащает многие сцены двойным, а то и тройным смыслом в зависимости от степени осведомленности персонажей.

В представлении образа Энн диалог, из которого мы узнаем о ее неприязни к словам из четырех букв и уклонение от любой темы, связанной с сексуальностью, имеет большое значение. Когда Энн требует от Грэма снять ее на камеру, она хочет взглянуть своему страху в лицо и использует все те слова, которых раньше так усердно избегала. Такое изменение ее речи — свидетельство сильного внутреннего преображения.

Зрительный ряд

В этом фильме нет ни чудесных пейзажей, ни сложных композиций, но сомневаться в искусстве съемочной группы не приходится. Для начала обратим внимание на то, как мастерски продуманы переходы между сценами. Мы перемещаемся во флешбэки сквозь экран телевизора или объектив камеры Грэма, т. е. запись видео сама по себе является проводником в тот момент, когда она создавалась. Разберем еще один любопытный переход. Энн находит сережку сестры и выбегает из дома к машине, держась за голову. Следующий кадр — она понимает, что стоит перед домом Грэма и, кажется, даже не садилась за руль. Такой динамичный переход отражает чувства Энн. Она оказалась здесь не потому, что сознательно направлялась к Грэму, более того, эта мысль даже не промелькнула у нее в голове, но она словно бы очнулась у его дома. Такой переход динамично приближает нас к состоянию героини, мы смотрим на мир ее глазами.

Драматические сцены

Зачастую эффектность сцены можно понять по тому, насколько сильно она заставляет нас чувствовать неловкость, отвращение, радость

или волнение, т. е. по нашей первой реакции. И сцена первой встречи Энн и Грэма как раз и рассчитана на первое впечатление. Мы уже в курсе, что Энн не в восторге от приезда гостя; он появляется на пороге, и оба так отчетливо ощущают неловкость, что, кажется, воздух вокруг сгустился. Мы отчаянно желаем, чтобы эти двое поскорее нашли, о чем поболтать, и преодолели это жуткое сковывающее чувство. Но Содерберг неумолим: он оттягивает этот неудобный момент, тем сильнее действуя на нас, изматывая зрителя эмоционально.

Энн приходит в бар, где работает Синтия, чтобы показать ей платье — подарок маме на день рождения. В этой сцене конфликт между сестрами обостряется с помощью двух событий. Во-первых, пьяница влезает в их разговор, усиливая противостояние сестер. Во-вторых, звонок Джона подчеркивает ничтожность их спора, в то время как между ними есть куда более серьезный конфликт, о котором Энн еще только предстоит узнать. Вдобавок этот звонок усиливает скрытый смысл слов Синтии.

Дополнительные замечания

Фильм «Секс, ложь и видео» — удивительный феномен. Странно уже то, что он вообще появился в такой стране, как Америка, и уж вдвойне странно, что получил одобрение у критиков и собрал внушительную кассу во время проката. Почти лишенный действия, без спецэффектов и кинозвезд! Да в нем вообще нет ничего, что обеспечивало бы полные залы. Но зато в нем есть история, с героями которой зрителям легко себя сравнить; мы все проходили через что-то похожее; но самое главное — эта история мастерски рассказана. Ирония, разоблачение, скрытый подтекст, неловкие и порой унизительные ситуации, тяжелые минуты, неожиданность, поразительная откровенность и бесподобно естественная игра актеров — составляющие успеха этого фильма.

Энни Холл (1977)

Сценарий Вуди Аллена и Маршалла Брикмена

Режиссер Вуди Аллен

Получившая широкое признание публики, «Энни Холл» — комедия, созданная одним из великих *авторов* американского кинематографа. Фигурируя в этом фильме в качестве актера, сценариста и режиссера, Вуди Аллен вписал свое имя в список бессмертных мастеров кино. Этот режиссер оперирует таким широким спектром приемов, что в его картинах уживаются до нелепости смешное и глубокий психологический анализ. И «Энни Холл» как раз один из лучших примеров синтеза этих двух крайних точек, потому-то, должно быть, фанаты творчества Аллена часто называют этот фильм лучшим. После выхода на экраны картина получила премию Академии киноискусства за лучший фильм, лучшую женскую роль, лучший сценарий и лучшую режиссуру, а Вуди Аллен был в числе номинантов и на лучшую мужскую роль.

Синопсис

Комик Элви Сингер рассказывает о своей жизни, начиная со случая из детства, который вселил в него ощущение экзистенциальной тревоги. Мы видим его семью в доме на Кони-Айленд, проявление его детского либидо в школе, а потом герой предстает перед нами взрослым мужчиной в сцене телевизионного ток-шоу. Пока Элви ждет Энни у кинотеатра на улице Нью-Йорка, к нему пристают фанаты, простые парни, которые едва ли вообще понимают тонкий смысл его шуток. Наконец, приезжает такси Энни, и герой «спасен». Но она чем-то раздражена, и ситуация только усугубляется, когда Элви отказывается идти на фильм, который они собирались посмотреть, потому что опоздали на несколько минут. Он уговаривает Энни еще раз посмотреть «Скорбь и жалость», но в очереди за билетами стоявший за героями несносный болтливый всезнайка разглагольствует о фильме, пока Элви не выходит из себя и не приводит Маршалла Маклюэна[33], чтобы тот поставил выскочку на место.

Тем же днем в спальне Элви хочет заняться любовью с Энни, но она отказывается и этим вызывает воспоминания о первой жене Сингера, Элисон. Флешбэк переносит нас за кулисы передачи об Эдлае Стивенсоне[34], где Элви собирается дебютировать в качестве комика и

встречает Элисон. Позже они с Элисон, теперь уже муж и жена, в спальне. Элви поглощен рассуждениями об убийстве Кеннеди, а Элисон обвиняет его в том, что он использует эти разговоры, чтобы не заниматься с ней сексом.

В доме на берегу моря Элви и Энни проводят счастливые беззаботные дни, дурачатся, пытаются приготовить лобстеров. Прогуливаясь по пляжу, Энни рассказывает Элви о бывших бойфрендах, и вместе герои отправляются в путешествие по ее прошлому, где видят ее с другими мужчинами.

Затем мы переносимся в другую сцену из прошлого: в доме Элви и его второй жены, амбициозной Робин, проходит вечеринка для журналистов, повсюду гости, но все, чего хочет герой, — посмотреть баскетбольный матч по телевизору. Ночью они занимаются любовью, но шум города постоянно отвлекает Робин, у нее начинается головная боль. Она пьет валиум и уходит принять холодный душ. Элви идет по улице со своим приятелем Робом — герой рассуждает о своей паранойе на тему еврейского происхождения, а его друг говорит о том, что пора ехать в Калифорнию, Мекку современного общества. Они играют партию в теннис с двумя женщинами, одна из которых — Энни, и наши герои знакомятся. После игры между ними завязывается неловкий разговор, в итоге Энни предлагает подбросить его до дома. Они начинают прощаться, но вдруг Энни приглашает его в гости. За бокалом вина они никак не найдут общий язык: они обмениваются репликами, а на экране появляются субтитры, которые расшифровывают, что на самом деле значат слова каждого из них. Наконец, Элви приглашает ее на свидание.

Вечером Энни поет в баре перед не самой внимательной аудиторией, а потом они с Элви целуются и идут перекусить. В кафе Элви рассказывает о своих бывших женах. В постели Элви и Энни в восторге друг от друга. Герои сближаются, Элви советует Энни читать книги со словом «смерть» в названии, потом они гуляют по Центральному парку, обсуждая «типажи» прохожих, и Элви признается Энни в любви. Но, когда Энни переезжает к нему, Элви паникует, узнав, что она решила отказаться платить за свою квартиру, являвшуюся «путем к отступлению» в случае чего. Камера возвращается в их дом на пляже, где Энни размышляет об образовательных курсах для взрослых, которые ей предложил Элви. Он хочет заняться с ней любовью и настаивает, чтобы Энни перестала каждый раз перед этим курить марихуану. Они начинают заниматься сексом, но «дух» Энни встает с кровати, гадая, где ее блокнот для рисования.

Элви страдает, сидя на собеседовании с жалким комиком, который

ищет для себя автора, а потом герой выступает перед студентами в колледже Висконсина. Они с Энни навещают ее родных во время воскресного ужина. Ему чудится, что бабуля Холл видит в нем хасида. Элви сравнивает семью Энни со своей, и оба семейства показаны на экране параллельно. Брат Энни по секрету рассказывает Элви о своей фантазии по поводу самоубийства за рулем автомобиля, а потом до чертиков пугает Элви, когда отвозит пару в аэропорт под проливным дождем.

Вернувшись в Нью-Йорк, Элви ревнует Энни к ее преподавателю на курсах для взрослых, что выводит ее из себя, и она упрекает Элви в том, что он держит ее за глупышку, недооценивает ее интеллект. Энни возвращается со своей первой встречи с психологом, за которую платит Элви. Похоже, что первая же встреча помогла Энни больше, чем пятнадцать лет терапии дали Элви. Энни придумала, что Элви подавляет ее, не дает развиваться, и герой спрашивает у прохожих на улице, как тем удается сохранять отношения. Роб рассказывает Элви, что знает подходящую для него девушку. Свидание Элви и девушки, обозревателя «Rolling Stone», заканчивается в постели. Но вдруг звонит взволнованная Энни, и Элви спешит к ней домой, чтобы узнать, что срочное дело, о котором она говорила, — всего лишь навсего паук в ванной. После того как паук изгнан, они обнимаются, сидя на кровати, и обещают друг другу больше никогда не расставаться.

Роб, Энни и Элви отправляются в старую часть Бруклина, чтобы посетить места, где вырос герой. В день ее рождения Элви дарит Энни кружевное нижнее белье и часы. В ночном клубе Энни чудесно поет «Seems Like Old Times», и ее исполнение привлекает внимание Тони Лейси, музыкального продюсера из Лос-Анджелеса, но Элви отклоняет его приглашение на вечеринку. Затем мы параллельно видим разговоры Энни и Элви с психологами, в которых оба жалуются на проблемы в сексе.

На вечеринке друзья предлагают Элви кокаин, но он чихает, и б`ольшая часть порошка рассыпается из коробочки. Пара едет в Лос-Анджелес, и Роб устраивает им экскурсию. Элви приехал, чтобы вручить награду на какой-то церемонии, но чувствует сильное недомогание. Ему находят замену, и болезнь сразу исчезает. Роб зовет пару на вечеринку в Голливуде, и оказывается, что эта вечеринка в доме того самого Тони Лейси. Продюсер предлагает Энни записать альбом и для этого приглашает ее остановиться в его большом доме на шесть недель. Элви уверяет Энни, что это вздор и что на уме у Тони явно не запись альбома, но в самолете домой Энни решает, что их отношениям пришел конец. Она забирает свои вещи и советует Элви ходить на свидания с другими женщинами.

Элви пытается воссоздать счастливые дни с ней, готовя лобстеров в доме на пляже с другой женщиной, но с ней ему не так весело. Он звонит Энни и просит ее вернуться. Она отказывается, и тогда Элви прилетает за ней в Лос-Анджелес. Они встречаются в кафе, и Элви делает ей предложение. Она отвечает отказом, и Элви, расстроенный и униженный, случайно врезается в чужие машины прямо на парковке кафе. Роб вносит за друга залог в полицейском участке. Элви возвращается в Нью-Йорк, смотрит репетицию постановки своей первой пьесы, которая точь-в-точь повторяет его последнюю встречу с Энни, с той лишь разницей, что в пьесе он бросает Энни, а она бежит за ним и соглашается выйти замуж. Элви рассказывает зрителям, что потом видел Энни, и они провели чудесный вечер, вспоминая прошлое, после чего дружески распрощались. В конце Элви говорит, что любые отношения иррациональны и абсурдны, но каждый человек в них нуждается.

Герой и цель

В фильмах, название которых содержит имя персонажа, он, как правило, и является главным героем. Однако в данном случае главный герой — Элви, а не Энни. Эта история его жизни, а его цель — достижение счастья в личной жизни, получение удовольствия, любви и примирение с миром.

Препятствия

Самое значительное препятствие на пути Элви к обретению любви, удовольствия и гармонии — его собственные неврозы, которые вырисовываются еще в начальных сценах о детстве героя. Впрочем, это видно даже в том, как он рассказывает анекдот в первую минуту фильма. Но кроме неврозов Элви есть еще характеры женщин, в которых он влюбляется. У Элисон и Робин есть собственные проблемы и амбиции, и они часто противоречат желаниям Элви, все более убеждая героя, что эти отношения обречены и не принесут ему желанного удовольствия и гармонии. Но в его жизни появляется Энни, и Элви начинает думать, что она — его недостающий элемент. Однако со временем оказывается, что и у нее есть свои «тараканы в голове», и чем больше Энни понимает, кто она и чего хочет от жизни, тем сильнее расходятся жизненные пути героев.

Завязка и начало

Комик-неврастеник еврейского происхождения из Нью-Йорка влюбляется в миловидную певицу родом со Среднего Запада и с помощью этих отношений надеется найти в жизни любовь и гармонию. Однако стремление Элви к любви и пониманию зародилось задолго до начала этой истории.

Аллен и Брикмен решили начать фильм с того, что главный герой обращается к зрителям, рассказывая анекдот, который отображает его философский взгляд на жизнь. Он намекает на свой будущий разрыв с Энни, затем описывает свое детство, в котором лежат истоки его будущих неврозов и экзистенциальной тревоги. Эти первые сцены не имеют ничего общего с объективным отражением реальности, они, скорее, указывают на внутреннее эмоциональное состояние героя, которое перекочевало из детства во взрослую жизнь. Это становится более очевидным, когда сцены детства сменяются эпизодом, в котором взрослый Элви шутит во время телеэфира по поводу своего невротического характера.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Основное напряжение фильма вызвано вопросом: удастся ли Элви найти счастье в отношениях с Энни? Этот вопрос возникает с первой минуты их знакомства за партией в теннис, хотя мы и знаем, что дальше они начнут встречаться. Ведь дело не в том, завяжутся ли у них отношения, а в том, получит ли Элви от них то, чего ищет. Именно поэтому аудитории необходимо познакомиться с контекстом истории, т. е. понять, кто такой Элви, к чему он стремится, какими были его прежние отношения, и как вообще Элви и Энни познакомились, прежде чем возникнет вопрос, создающий основное напряжение.

Кульминация наступает, когда пара возвращается на самолете из Лос-Анджелеса и герои решают, что им пора расстаться. Элви чувствует, что уже сделал все, что в его силах, чтобы быть счастливым в их отношениях, но его старания ни к чему не привели.

Развязка истории заключается в репетиции пьесы — «улучшенной» версии отношений Элви и Энни, а потом в их воспоминаниях о лучших моментах их романа. Именно сейчас герой понимает, что их роман — не то, что он искал в жизни, и что отношения никогда не смогут решить проблемы человека и подарить ему абсолютную любовь и гармонию, тем

не менее любовные отношения сами по себе ценны и необходимы каждому из нас.

Тема

Пока создавался сценарий и шли съемки, рабочим названием фильма было «Ангедония», т. е. «неспособность получать удовольствие». Но, справедливо рассудив, что это слово едва ли привлечет зрителей в кинозал, название изменили, хотя тема ангедонии осталась в центре истории. В первой же сцене, обращаясь к камере, Элви говорит о том, как ничтожна и скоротечна жизнь. Позже, на прогулке с Энни, он говорит, что людям следует радоваться, когда их жизнь скверная, потому что иногда она бывает просто кошмарной. А в конце Элви приходит к мысли, что как бы ни была жизнь ничтожна, она все же представляет великую ценность для каждого из нас.

У Энни другой взгляд на жизнь, но, по сути, это лишь вариация на ту же тему. В начале истории ее жизнь также полна неврозов, но ее проблема заключается скорее не в том, чтобы принять жизнь такой, какая она есть, а в том, чтобы позволить себе почувствовать свое право на счастье. Чем более Энни взрослеет и осознает себя, становится уверенной в себе, тем лучше ей удается получить удовольствие, насладиться своим успехом от пения в клубе и своей новой жизнью. Роб — противоположность Элви. Настоящий гедонист, Роб живет лишь для удовольствий, и в этом он весь — от использования фальшивого смеха за кадром своей передачи, до секса с близняшками: все ради приятной комфортной жизни, которую он советует вести и Элви.

Единство

Единство — серьезная проблема для истории, рассказанной в такой особенной манере: без следования хронологии и даже без четкой очевидной цели главного героя. Но все же, несмотря на параллельные действия на экране, на то, что главный герой обращается к аудитории прямо в камеру, на то, что он одним махом путешествует в прошлое, свое и Энни, и материализует фантазии и страхи, мы всегда видим эту историю глазами Элви. Так что, хоть он и сам не всегда понимает, к чему стремится, мы ассоциируем себя с ним и чувствуем, что его отношения с Энни — еще одна отчаянная попытка найти удовольствие, любовь и счастье в том

ничтожном процессе, который мы называем существованием. И это его стремление к счастью, которое по большей части не сознает сам герой, и есть объединяющий элемент всей истории, а значит, в фильме присутствует единство действия.

Экспозиция

Экспозиция в фильме подана с изрядной долей комизма, и зачастую вместо привычных намеков в сценах из прошлого режиссер, наоборот, сгущает краски. О прошлом Элви мы узнаем, оказавшись прямо в его доме, его семье, классе. О бывших мужчинах Энни узнаем, когда они появляются на экране. И в каждой такой экспозиционной сцене из прошлого есть как минимум юмор, а часто и конфликт между прошлыми — вспоминаемыми — версиями Энни и Элви и настоящими: например, когда Энни разговаривает со своим бывшим бойфрендом-актером на вечеринке. А иногда конфликт случается внутри персонажа из прошлого: например, когда маленький Элви узнает о непрерывном расширении Вселенной, а надоедливый доктор тщетно пытается его успокоить.

Создание образов

Ключевые элементы образа Элви — его неврозы, одержимость темой смерти и чувством вины. Он уверен, что люди делятся на две части: те, чья жизнь скверная, и те, чья жизнь кошмарная. Ему повсюду видятся намеки на антисемитизм. Элви даже не в состоянии насладиться своей популярностью комика. В конце фильма, вспоминая все счастливые моменты с Энни, герой приходит к выводу, что то, что казалось ему ничтожным, в действительности и было счастьем, которое он все-таки смог почувствовать, хотя и не сразу.

Энни постоянно комплексует по поводу того, что кажется Элви недостаточно умной. Она, как и главный герой, не может по достоинству оценить свои лучшие качества и убеждена, что привлекает мужчин своей беспомощностью. Она болезненно воспринимает предложение Элви посещать курсы для взрослых именно из-за своего страха выглядеть глупой. Однако оказывается куда более способной к изменениям, чем Элви: Энни остается невозмутимой, даже когда они обсуждают ее «сексуальные проблемы» на публике, а за один сеанс у психолога она добилась большего, чем Элви за пятнадцать лет.

Развитие сюжета

Развитие сюжета этой истории никак не связано с хронологической последовательностью событий. Разрушив иллюзию «реальности фильма», позволив героям свободно передвигаться во времени и пространстве — в прошлое, настоящее, будущее и мир фантазий, создатели фильма добились того, что развитие сюжета в данном случае напрямую связано с эмоциональным состоянием героя, а никак не со стечением обстоятельств. Сначала мы знакомимся с Элви, его неврозами и навязчивыми идеями. Впервые увидев Энни, мы с трудом верим, что она сможет помочь герою решить его психологические проблемы. Мы узнаем о его неудачах в отношениях с бывшими женами, но, когда видим момент знакомства Элви и Энни, зарождается надежда, что эти новые отношения могли бы помочь Элви побороть свою ангедонию.

Как только Элви и Энни становятся парой и проблемы главного героя обретают четкие очертания, хронология событий выравнивается, однако мы все равно порой путешествуем в прошлое или в мир фантазий героя. Но и теперь развитие сюжета прямо пропорционально эмоциональному прогрессу Элви, а не реальным событиям. Временные скачки в третьем акте становятся возможными и обоснованными благодаря манере свободного повествования, заявленной в фильме с самого начала, а также за счет фокусировки внимания зрителей на эмоциональной стороне жизни, а не времени.

Скрытая ирония

Скрытая ирония используется в фильме несколько раз. Стоя на крыше в гостях у Энни, герои хотят произвести друг на друга хорошее впечатление, говоря об эстетике. Но, пока они упражняются в словесной игре, внизу экрана появляются субтитры, которые показывают, что на самом деле думают Энни и Элви в этот момент. Очень ироничный прием. Когда Элви лежит в постели с обозревательницей из «Rolling Stone», неожиданно звонит Энни, и герой спешит ей на помощь убивать пауков. Потом Энни спросит его, был ли он с другой женщиной, когда она ему позвонила, и Элви ответит: «Нет», хотя зрители будут знать правду. Это очевидная скрытая ирония.

Есть в фильме и менее очевидные, косвенные проявления скрытой иронии. Например, когда Элви останавливает прохожих на улице и просит

их прокомментировать события, о которых они в общем-то не имеют понятия. Используя параллельную съемку — два разговора с психологом, две семьи, — Аллен использует иронию, с помощью которой эмоционально вовлекает аудиторию в происходящее. Не стоит забывать и про сцены из прошлого. Взрослый Элви в классной комнате своего детства, Элви и Энни наблюдают за «молодой» Энни и ее бойфрендом — в каждом из этих случаев мы становимся наблюдателями, когда персонажи не подозревают, что на них смотрят. Иными словами, мы одновременно существуем в прошлом и в настоящем, т. е. в некотором смысле становимся участниками скрытой иронии, а в этом и заключается смысл приема — сильнее вовлечь зрителей в историю.

Подготовка и последствия

В этом фильме подготовки перед сценами преподнесены в традиционном ключе, а вот некоторые сцены последствий заслуживают особого внимания. Например, прямо перед первым появлением Энни на экране мы видим Элви у кинотеатра, к нему пристают двое «героев “Крестного отца”». Элви их внимание неприятно, и приезд Энни спасает его от этой парочки. Но она не в духе, и герои в состоянии постоянного конфликта. Эта сцена — канонический пример подготовки, нагнетания необходимого настроения.

Когда Элви и Энни гуляют по пирсу и он признается, что любит ее, — это контрастная подготовка к сцене, в которой Энни переезжает в его квартиру и герой впадает в панику. Элви едет в Лос-Анджелес, чтобы сделать Энни предложение, а этому предшествует сцена подготовки (разговор с официанткой). После неудавшегося предложения следует эффектный традиционный финал — он садится в арендованный автомобиль и врезается в три машины прямо на парковке.

Сцены, в которых Элви обращается прямо к зрителям, следуют за каждой сценой ссоры Энни и Элви. Когда Энни и Элви ругаются и она уезжает, остановив такси, Элви останавливает прохожих на улице, спрашивая о любви, на что один мужчина отвечает ему, что ограниченность ума — залог крепких отношений. Когда Энни съезжает с его квартиры, один мужчина говорит Элви, что она уехала в Калифорнию, а женщина советует герою встречаться с другими женщинами. Такие финалы — тоже эффектные приемы вовлечения аудитории в историю.

Закладка и ее использование

Великолепный пример закладки — маленький Элви за рулем машинки на аттракционе Кони-Айленда. На протяжении всей истории внимание зрителей привлекают к отношениям Элви с автомобилями: его испуг от лихого вождения Энни, отказ сесть за руль в Калифорнии и его дерганая езда на арендованном автомобиле в Лос-Анджелесе. Наконец, когда Энни отказывает Элви, эта закладка используется последний раз: герой в расстроенных чувствах попадает в аварию на парковке, и это отбрасывает нас к началу фильма, когда маленький Элви ездит на аттракционе.

Другая эффективная закладка — две контрастные сцены приготовления лобстеров. Одно из самых счастливых воспоминаний Энни и Элви — день, когда они сражались с лобстерами на кухне в доме на пляже. Но, когда герой пытается воссоздать былые ощущения, готовя лобстера с другой женщиной, это превращается в полное разочарование. Похожее контрастное использование закладки прослеживается и в том, что Энни курит марихуану перед сексом. В первый раз это не кажется Элви проблемой, но позже эта привычка начинает его раздражать и приводит к конфликту. Книги со словом «смерть» в названии — тоже закладка. В начале их романа Элви советует такие книги Энни, мы слышим о них во второй раз, когда герои расстаются, а позже они снова упоминаются в пьесе Элви.

Элементы будущего

Элви впервые говорит об Энни в связи с их расставанием. Однако на протяжении большей части фильма герои вместе. Так что слова о предстоящем расставании в начале — предсказание будущего. Роб бесконечно твердит о Калифорнии и подбивает Элви ехать вместе с ним. Это предсказанием не назовешь, так как слова Роба не дают никаких гарантий, но все же их можно считать элементом будущего. В ночном клубе Элви и Энни знакомятся с Тони Лейси, который тоже предлагает им посетить Лос-Анджелес, — еще один задел на будущее.

Правдоподобие

Никто не ждет, что мы поверим в то, что все происходило в действительности так, как показано в фильме. С первого же кадра Аллен

разрушает иллюзию реальности, над созданием которой другие режиссеры обычно кропотливо трудятся. Но в этой картине нам куда важнее поверить в правдоподобность эмоционального состояния героя, а изображение событий вполне может быть гиперболизированным и зачастую полным откровенной выдумки.

Метод, с помощью которого фильм разрушает наше недоверие, заслуживает отдельного разговора. Заключается он в том, что главный герой обращается к зрителям с экрана, бесхитростно предупреждая их, что вот так необычно будет рассказываться эта история. И если прямого обращения Элви недостаточно, то за ним сразу следуют сцены из его детства, в которых вместе со своей «детской» версией присутствует и взрослый Элви, рассуждающий о своем интересе к одноклассницам. Мы вовсе не должны верить, что все происходило точно так, как описано, но нам необходимо чувствовать правдоподобие чувств и взглядов Элви.

Действие и занятие

Показательный пример разницы между действием и занятием — две сцены с лобстерами. С Энни, несмотря на веселье и счастье, готовка лобстеров — занятие. Им хорошо друг с другом, и ни у кого нет никаких скрытых мотивов или причин. Во второй сцене Элви надеется воссоздать счастливый момент своей жизни, о котором другая женщина не имеет никакого понятия. Теперь у него есть цель, намерение, и занятие для него превращается в действие.

Когда Энни посреди ночи просит Элви приехать — это действие с ее стороны. Так она хочет вернуть их отношения. А вот изгнание пауков из ванной — занятие.

Когда Элви и Энни по очереди предлагают подвезти друг друга — это действия с обеих сторон. Так каждый из них хочет выиграть время, чтобы узнать друг друга получше, и оба чувствуют себя неловко от того, насколько очевидны их желания. Они подсмеиваются сами над собой, запутавшись, кто кого будет подвозить, но все же это чистое действие, направленное на то, чтобы поближе познакомиться.

Диалог

Фильм наполнен остроумными выразительными диалогами. Начиная с речи Элви о том, что жизнь бывает либо скверная, либо ничтожная, и

заканчивая словами обозревательницы «Rolling Stone» о сексе с Элви, который «дает кафкианские ощущения», мы видим саркастическое чувство юмора режиссера. Одну из наиболее запоминающихся фраз герой произносит про себя, рассуждая об их с Энни предстоящем разрыве: «Отношения похожи на акулу. Она должна быть постоянно в движении, чтобы выжить. Мы остались с мертвой акулой на руках».

Но, кроме юмора, диалоги порой нужны для создания контраста. Например, впервые предложив Энни пойти на курсы для взрослых, Элви говорит, что «образование для взрослых — замечательная штука, узнаешь массу интересных профессоров». Но, когда она на самом деле встречает интересного профессора, герой в порыве ревности накидывается на это образование, называя его «интеллектуальным онанизмом», а самого профессора «придурком, который преподает белиберду». Под конец фильма Энни отказывается от его предложения и сравнивает Элви с Нью-Йорком, вымирающим городом. Когда Элви «подправляет реальность» в своей пьесе, он в точности воспроизводит и эту ее фразу, показывая, как сильно слова Энни задели его.

Зрительный ряд

Зрительный ряд фильма зачастую используется, чтобы сломать иллюзию реальности. Прямое обращение к зрителям, «интервьирование» прохожих на улице, методы съемки — все поддерживает необычный стиль повествования. Элви появляется на экране за партой в своем классе и спорит с учительницей, и в этом моменте нет ничего восхитительного или привлекающего взгляд. Но эта сцена — первый шаг к свободе для камеры, после этого она и дальше будет показывать нам вещи, которые никак нельзя назвать возможными: например, «визит» в прошлое — в детство Элви. Благодаря этой свободе в фильме появляются параллельные контрастные сцены разговоров с психологами и семейных ужинов, и даже фантазии главного героя материализуются: Элви вдруг оказывается одетым в костюм ортодоксального еврея, когда за ужином на него смотрит бабушка Холл, а «дух» Энни выходит из ее тела и встает с кровати, когда они занимаются любовью.

Драматические сцены

Разговор Элви и Энни после матча в теннис — необыкновенно живая,

запоминающаяся драматическая сцена. Неловкость — очень эффективный прием для раскрытия образа героя, она не только показывает, чт`о может смутить персонажа, но и проливает свет на то, как он ведет себя в неудобной ситуации и каков его характер в целом. А простая на первый взгляд сцена, когда они предлагают друг друга подвезти, задумана смешной и сыграна великолепно. Девушка явно заинтригована личностью Элви, а он ловит ее на том, что ее слова непоследовательны и противоречивы. Энни сконфужена и ведет себя неестественно, манерно, без конца повторяет «ну хорошо», и это выглядит очаровательно. Нам хочется, чтобы герои поскорее нашли хоть какой-нибудь выход из этой неловкой ситуации. Наконец, они решают, кто кого подвезет, и в конце сцены, выходя из дверей, Элви случайно «тычет» Энни ручкой от своей теннисной ракетки. Этот жест определенно имеет фрейдистский подтекст, а кроме того, напоминает зрителям о шутке про женщину из администрации Эйзенхауэра, с которой Элви некоторое время встречался.

Еще одна драматическая сцена, когда в доме на пляже Элви настаивает на том, чтобы Энни перестала курить марихуану, перед тем как заняться с ним сексом. Их желания противоположны, и попытка Элви перевести ссору в занятие любовью не приводит к успеху, потому что «дух» Энни встает с кровати и ищет свой альбом для рисования. Его настойчивое желание делать все по-своему, т. е. заниматься сексом при свете красной лампочки и без марихуаны, — причина их конфликта, и оно терпит крах.

Дополнительные замечания

В «Энни Холл» множество удачных режиссерских ходов и запоминающихся сцен: Маршал Маклюэн, появляющийся на экране по желанию Элви, чтобы поставить на место выскочку из очереди; субтитры, подчеркивающие контраст между настоящими мыслями героев и словами, которые они произносят; «дух» Энни, покидающий постель и разговаривающий с Элви, пока ее тело остается под одеялом; случайные прохожие на улице, которых Элви спрашивает о проблемах личной жизни. Но, пожалуй, самая важная находка режиссера заключается в том, как буквально в этой истории выражается внутренний мир Элви.

Вообще, выражение внутреннего мира героя — актуальная проблема для режиссеров во все времена: как показать зрителю, что думают и чувствуют персонажи? Чаще всего действия героев говорят сами за себя, т. е. их поступки отображают чувства и образ мыслей независимо от того,

что они произносят. К этому же способу Аллен прибегает и в «Энни Холл», но куда чаще он воплощает на экране состояние души Элви. Опрос прохожих на улице или Маршал Маклюен — это примеры материализации фантазий и чувств Элви, как и прямое обращение к зрителям, и путешествия в его прошлое и прошлое Энни. С помощью таких съемок режиссер вовлекает зрителей во внутренний мир героя, из простых наблюдателей мы становимся участниками.

Но подобные приемы не были бы уместны в других фильмах. К тому же, избрав такой оригинальный способ повествования, Аллен был вынужден решить и другую проблему — заставить зрителей принять такую манеру рассказывания. Когда задуманное режиссером реализуется удачно, то фильм производит великолепное впечатление на аудиторию. Но стоит лишь немного ошибиться, а это, к сожалению, случается часто, и зрители фигурально, если не буквально, повалят из кинозалов.

Гамлет (1948)

По пьесе Уильяма Шекспира

Режиссер Лоуренс Оливье

«Гамлет» — несомненно, шедевр мировой литературы, восхитительная пьеса, частый гость на театральной сцене и всегда гарантия полного зрительного зала. У этого произведения немало успешных адаптаций и для киноэкрана. Благодаря такому разнообразию экранизаций мы можем выяснить, какие идеи этой трагедии являются универсальными для драмы вообще, а какие уместно смотрятся только в кино. Эта пьеса изначально была написана для театра Елизаветинской эпохи, а в то время популярностью пользовались мелодрамы и интриги, так что без жутких трагических цареубийств, мести, сумасшествия и проявлений насилия не обходилось ни одно представление. А это значит, что пьеса отлично должна подходить и для современной аудитории при условии преодоления языкового барьера и недоверия зрителей к экранизациям классики. Для удобства театральной постановки все сцены пьесы разделены на пять актов, но в киноверсии эти акты сливаются в непрерывный поток действий.

Эта конкретная экранизация, которую мы собираемся обсуждать, была удостоена премии Академии киноискусств за лучший фильм года и за лучшую работу художника-постановщика, а Лоуренс Оливье получил «Оскара» за лучшую мужскую роль. «Гамлет» также был среди номинантов премии за лучшую режиссуру, лучший саундтрек (написанный Уильямом Уолтоном) и лучшую женскую роль (Офелия в исполнении Джин Симмонс).

Синопсис

(Мы обращаем внимание читателя на то, что оригинальный «Гамлет» — очень длинная пьеса. Поэтому в большинстве современных театральных постановок и киноверсий использованы в разной степени сокращенные версии произведения. Синопсис из этой книги относится к полной версии текста, а значит, может содержать описание сцен, которые опущены или лишь поверхностно освещены на экране. Например, в экранизации «Гамлета» Лоуренса Оливье сюжетные линии, связанные с Фортинбрасом, Розенкранцем и Гильденстерном вырезаны полностью, а некоторые

моменты сокращены.)

Призрак, похожий на недавно почившего короля, замечен дозорными ночью на крепостной стене Эльсинора. На следующую ночь Горацио, близкий друг принца Гамлета, охваченный любопытством, поднимается на стену, чтобы проверить слухи. Пока он вместе с дозорными ждет полуночи, он рассказывает о назревающем конфликте между Данией и Норвегией и выражает опасение, что король Норвегии Фортинбрас, отца которого Гамлет, король Дании, убил в сражении, намеревается отвоевать захваченные земли. В полночь, как и обещали дозорные, появляется безмолвный призрак, и Горацио решает, что должен рассказать об увиденном Гамлету.

Новый король Дании, Клавдий, отправляет послов на переговоры с королем Норвегии, чтобы те попытались сдержать Фортинбраса, а потом дарует Лаэрту, сыну своего советника Полония, разрешение вернуться во Францию, где юноша мечтает получить образование. Вместе с Гертрудой, матерью Гамлета и своей новой женой, Клавдий уговаривает Гамлета перестать горевать о смерти отца и снять затянувшийся траур. Но, оставшись наедине, Гамлет признается, что не может смириться с тем, как быстро его мать забыла своего погибшего мужа и согласилась на предложение руки от дяди Клавдия, нового короля, который не достоин даже сравнения со своим великим и благородным братом. Их скоропалительная свадьба ранила чувства Гамлета, он возмущен и сетует на несправедливость жизни. Появляется Горацио, и Гамлет, услышав историю о призраке отца, решает той же ночью подняться на стену замка, чтобы самому встретиться с ним.

Лаэрт перед отъездом прощается с сестрой Офелией и предостерегает ее не принимать всерьез ухаживания Гамлета. Полоний дает сыну прощальное напутствие, а потом запрещает Офелии встречаться с Гамлетом. В полночь Гамлет с Горацио снова видят призрака короля, который манит Гамлета следовать за ним. Дозорным не удается отговорить принца, и принц идет за призраком. Оставшись с ним наедине, призрак, который действительно оказывается погибшим королем, призывает сына отомстить за свою смерть. Он рассказывает, что Клавдий соблазнил его жену и влил ему в ухо смертельный яд, пока король отдыхал. И хотя отец-призрак просит сына быть снисходительным к матери, он требует возмездия — смерти Клавдия. После этих слов он исчезает, а Гамлет, решив сохранить слова призрака в тайне от Горацио, просит друга поклясться не говорить ни одной живой душе о случившемся, даже если поведение Гамлета покажется Горацио подозрительным.

Полоний волнуется о том, как его сыну живется во Франции, и посылает слугу следить за ним. Офелия рассказывает отцу, что недавно столкнулась с Гамлетом, и принц вел себя очень странно. Полоний подозревает, что молодой принц помешался из-за своей безответной любви к его дочери. Тем временем Клавдий призывает двух старых друзей Гамлета, Розенкранца и Гильденстерна, и приказывает им выяснить причину странного поведения принца.

Послы присылают вести из Норвегии: Фортинбрас собирается развязать войну с соседним государством, и путь его лежит через Данию. Клавдий обрадован тем, что угроза конфликта с Норвегией миновала. Когда Полоний рассказывает о своей догадке, что безумство Гамлета вызвано несчастной влюбленностью, Клавдий сомневается, но соглашается подсмотреть за принцем во время его свидания с Офелией. Полоний встречает Гамлета, и нелогичное поведение принца убеждает советника в его сумасшествии.

Розенкранц и Гильденстерн встречаются с Гамлетом, но принц раскрывает их истинные намерения. Полоний приводит в замок труппу бродячих актеров, и Гамлет оказывает им теплый прием. В разговоре с ними принцу приходит в голову идея, как проверить виновность Клавдия в убийстве отца. Он просит актеров сыграть одну пьесу, но перед представлением переписывает некоторые реплики по своему усмотрению. Оставшись один, Гамлет беспокоится, правильно ли актеры сыграют свои роли, и сможет ли он сам при этом скрыть свои эмоции. Он считает, что, если реакция Клавдия на постановку подтвердит вину дяди, это придаст ему решимости свершить обещанную месть.

Розенкранц и Гильденстерн докладывают королю о крайней заинтересованности Гамлета в предстоящем представлении, и Клавдий радуется, что принц, наконец, отвлекся от своей меланхолии. Полоний велит Офелии встретиться с Гамлетом, а сам вместе с королем прячется, чтобы проследить за их свиданием, но признается, что испытывает угрызения совести. Гамлет снова один, он помышляет о самоубийстве, но понимает, что его смерть не даст свершиться отмщению, да и не разрешит его мучений. Входит Офелия, она возвращает принцу все его подарки. Гамлет воспринимает ее поступок как измену, он приходит к мысли, что долг отмщения, который он отныне возложил на себя, ведет к разрыву их отношений. Он говорит Офелии оскорбительные жестокие слова и отрекается от своей любви, потом переключается на обвинения ее отца и даже бросает пару угрожающих слов о короле, приводя этим Офелию в ужас. Обсуждая услышанное с Полонием, Клавдий приход к выводу, что

Гамлет, потерявший рассудок, представляет угрозу для всего королевского двора и что его следует отослать в Англию. Полоний придерживается своей теории о несчастной любви и предлагает попросить Гертруду поговорить с сыном после театрального представления.

Гамлет дает актерам наставления перед игрой и говорит Горацио, чтобы тот внимательно следил за реакцией короля. Все придворные собираются, и представление начинается. Актеры разыгрывают историю, которая точь-в-точь повторяет историю предательства и убийства. Король приходит в ужас и бежит из зала, чем доказывает Гамлету и Горацио правоту слов призрака. Розенкранц и Гильденстерн докладывают Гамлету, что король в гневе, а королева хочет видеть сына сей же час. Принц холоден по отношению к своим бывшим друзьям. Приходит Полоний, чтобы проводить принца к матери. Гамлет обещает себе сохранять спокойствие, он боится, что эмоции захлестнут его, и он набросится на нее с кинжалом.

Клавдий приказывает Розенкранцу и Гильденстерну увезти Гамлета в Англию, входит Полоний, докладывая о том, что принц направляется к матери и что он намерен подслушать их разговор. Король обращается к молитве, а тем временем Гамлет подкрадывается к нему из-за спины. Вот она — возможность свершить правосудие, но Гамлет не может убить Клавдия за молитвой, ибо тогда Клавдий попадет в рай, а не в ад, как того заслуживает. Принц уходит, а мы узнаем, что король на самом деле не молился, потому что никак не мог сосредоточиться.

Увидев мать, Гамлет обрушивается на нее с обвинениями и угрозами. Она напугана и зовет на помощь. В этот момент Полоний, спрятавшийся за гобеленом, от волнения забывает об осторожности и обнаруживает себя. Уверенный, что шпион за гобеленом — сам король, Гамлет вонзает в него кинжал, но оказывается, что он лишил жизни советника, отца Лаэрта и Офелии. Тогда Гамлет переключает свой гнев на мать, он обличает ее предательство, но в этот момент появляется призрак, напоминая, что Гамлет не должен забывать о своем долге — отомстить за смерть отца. Гертруда не видит призрака и решает, что ее сын сошел с ума. Гамлет призывает мать раскаяться и отречься от своего преступного брака, он говорит, что король отсылает его в Англию, где, должно быть, Розенкранц и Гильденстерн попытаются убить его. Но он раскрыл их планы и собирается напасть на них первым.

Клавдию докладывают о смерти Полония, он посылает Розенкранца и Гильденстерна схватить принца. Гамлет насмехается над ними и хочет скрыться, но его хватают и приводят к королю, который приказывает племяннику немедленно отбыть в Англию в сопровождении двух «друзей».

Клавдий уверяет, что этим он убережет Гамлета от обвинений в убийстве Полония. По пути в Англию наша троица встречается с армией Фортинбраса, и Гамлет размышляет о том, как решителен в своем походе норвежский принц, хотя, в сущности, у него нет для войны весомых причин, и как жалок и труслив он сам, неспособный отомстить за смерть собственного отца. Гамлет дает себе слово быть бесстрашным и не отступать о цели.

Тем временем Офелия, убитая горем из-за смерти отца, тоскующая по брату, теряет здравый смысл. Это беспокоит Клавдия и Гертруду. Лаэрт, узнав о гибели Полония, спешит домой. Он врывается в замок и находит свою сестру в ужасном состоянии.

Горацио получает письмо от Гамлета, где принц рассказывает, что в сражении с пиратами ему удалось сбежать из-под надзора Розенкранца и Гильденстерна и теперь он возвращается в Эльсинор. Горацио спешит встретить Гамлета. А король тем временем сообщает Лаэрту истинную причину смерти его отца. Но Клавдий думает, что Лаэрт не должен открыто мстить за Полония, ведь Гамлет — принц, и народ любит его. Услышав о возвращении Гамлета, они задумывают план провести дружеский поединок между Лаэртом и Гамлетом, который закончится смертью принца. Для этого Лаэрт вооружится острым клинком, смазанным смертельным ядом, а Гамлету подадут обычную безопасную шпагу для показательных поединков. А чтобы смерть настигла принца наверняка, Клавдий вдобавок приготовит для него бокал отравленного вина. Гертруда прерывает их разговор сообщением о том, что Офелия утонула.

По возвращении из Англии Гамлет и Горацио встречают на кладбище гробовщиков, что роют могилу для предстоящих похорон и обсуждают безумие принца. Принц выясняет у них, что свежая могила предназначена для Офелии, которая, должно быть, покончила с собой. Гамлет охвачен горем, он говорит о своей любви к Офелии, чем раскрывает свою личность. Лаэрт бросается на Гамлета, но их разводят в разные стороны.

Гамлет рассказывает Горацио, как нашел у своих спутников прошение к королю Англии, подписанное Клавдием, согласно которому Гамлета следует убить, как только он прибудет, и изменил текст так, чтобы вместо него смертной казни подвергли Розенкранца и Гильденстерна. Гамлет получает приглашение Лаэрта на дружеский поединок, Горацио, заподозрив обман, предостерегает друга, но Гамлет — фаталист и поэтому принимает вызов. После формальных приветствий Лаэрт и Гамлет начинают сражаться, и принц одерживает над противником верх. Клавдий

предлагает Гамлету отравленного вина, но он отказывается.

Этот бокал с вином берет Гертруда, король бросается, чтобы остановить ее, но поздно. Лаэрт ранит принца, но в ходе поединка они меняются рапирами и Гамлет ранит его в ответ. Королева падает без чувств, Лаэрт тоже падает, он раскаивается в содеянном и просит Гамлета о прощении, называя короля виновником всего. Тогда Гамлет пронзает рапирой Клавдия и вливает яд из бокала матери ему в рот. В предсмертных муках Гамлет прощает Лаэрта, прощается с матерью и наказывает Горацио рассказать эту историю всем. В эту секунду в зал входит только что приехавший Фортинбрас, и Гамлет озвучивает свою последнюю волю, чтобы на датском престоле сидел норвежский принц. Посол, прибывший из Англии, объявляет, что воля короля исполнена и Розенкранц и Гильденстерн мертвы.

Герой и цель

Совершенно ясно, что главный герой — Гамлет, а вся история развивается вокруг его проблемы. Его цель — сдержать обещание, что он дал призраку отца, и отомстить за его убийство. Поскольку цель героя очень четко и ясно поставлена в одной из первых сцен, у Шекспира появляется время, чтобы показать, как медлит с его исполнением молодой принц, мучимый сомнениями и нежеланием сдерживать слово. Не будь цель героя так отчетливо обозначена в начале, зрителю было бы сложнее понять извилистый путь Гамлета от зародившегося желания до самых последних действий по осуществлению задуманного.

Препятствия

«Гамлет» — великолепное подтверждение того, что, хотя герой должен иметь лишь одну цель для сохранения единства истории, препятствия на его пути могут быть разными. И препятствия в данном случае не только результат развития центральной линии сюжета, они сыплются на героя со всех сторон.

Едва ли можно найти больше трех-четырех героев в истории кино, которым пришлось преодолевать больше трудностей, чем несчастному Гамлету. Во-первых, Гамлету, конечно, противостоит Клавдий, новоиспеченный король и убийца его отца, а вместе с ним и все, кто находится у него в подчинении, особенно Полоний. Во-вторых, Гамлета

изнутри разъедают его собственные чувства и сомнения: он взбешен тем, как быстро мать забыла свое горе и связала себя узами брака с отвратительным Клавдием, а еще не знает, можно ли верить словам призрака. В-третьих, он любит Офелию, но страшится ее возможного предательства, на которое ее может настроить отец. И, наконец, трагические события в замке так сильно ранят его душу, что он чувствует себя растерянным, обездвиженным меланхолией.

В результате мы имеем сбитого с толку, разочарованного в жизни, страдающего главного героя, вынужденного преодолевать как внешние, так и внутренние препятствия, которые подвергают его мужество и отвагу такой неумолимой проверке на прочность, что пьеса на протяжении вот уже нескольких веков играет на чувствах зрителей. И сегодня она не менее интересна, чем в день своей первой постановки.

Завязка и начало

Принц Гамлет, чувствительный, тонкий и разбитый горем из-за смерти любимого отца, вдобавок подавлен постыдно скоропалительным браком матери с дядей, новоиспеченным королем Клавдием. Еще до начала истории между этими двумя был тайный роман, а Клавдий убил короля.

Кажется, логично было бы со стороны Шекспира начать пьесу со сцен убийства короля, возращения принца Гамлета из Виттенберга и свадьбы Гертруды и Клавдия. Но ведь эта история о борьбе человека во имя клятвы отмщения, и простая демонстрация фактов и событий никак не может способствовать цели автора. Раз уж именно призраку предназначено открыть правду об убийстве и заставить героя дать обещание отомстить новому королю, Шекспир начинает историю с его появления и решения Горацио рассказать о призраке принцу. Иными словами, автор решает сразу перейти к главному в истории, позволяя нам одновременно с Гамлетом узнать правду.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Гамлет клянется призраку отца, королю Гамлету, и это самое обещание, вызванное открытием правды об убийстве, создает и поддерживает историю. Однако это не простая история о мести, но глубокое психологическое исследование того, как умный, ранимый человек, которого постигло горе, пытается переварить в своем сознании не

только неотвратимые последствия данного им слова, но и вообще все серьезные стрессы, которые выпали на его долю за последнее время. Все это формирует в сознании зрителей один вопрос: как же он поступит в таких условиях? А конкретнее: сдержит ли Гамлет клятву мести королю Клавдию? Или достаточно ли в нем отваги, чтобы перейти к действию, чтобы выбраться из меланхолии, из своего инертного существования? Не стоит забывать, что истинное поле противостояния в этой истории находится в душе Гамлета.

Кульминация — минута, когда Гамлет, наконец, переходит к активным действиям, переборов свою затянувшуюся инертность, — наступает, когда он жестоко упрекает мать и рассказывает ей правду об убийстве, об истинном лице ее нового мужа и своем отвращении к ее браку. Когда он слышит Полония за гобеленом и думает, что это Клавдий, он отбрасывает последние сомнения и вонзает в него кинжал. Трагедия Гамлета состоит в том, что, исполнившись решимости, он убивает не того, и его долг мести остается неисполненным.

Развязка, конечно же, наступает, и отец Гамлета отомщен, когда герой убивает Клавдия. «Гамлет» — трагедия, причем трагедия, написанная в лучших традициях Сенеки, а, стало быть, в конце почти все главные персонажи должны умереть, что и происходит: Полоний и Офелия мертвы задолго до финальной сцены; Клавдий, Гертруда, Лаэрт и сам Гамлет погибают во время развязки; а после следует объявление о смерти Розенкранца и Гильденстерна.

Тема

Это история мести. Центральная тема произведения выражена явно, причем относится она не только к главному герою: появляется еще Лаэрт, жаждущий отомстить принцу за убийство отца и смерть сестры. Но иногда проявление темы мести — это вопрос толкования: не является ли самоубийство Офелии ее своеобразной местью этому миру, полному обмана и предательства? Точно ли Гертруда ошиблась, отпив из бокала с отравленным вином, или она сделала это намеренно, потому что не могла больше выносить все эти кошмары, а может, она убила себя из мести новому мужу, на грехи которого у нее открылись глаза? Мы задаем себе эти вопросы, как и все, кто занимается воспроизведением пьесы на сцене или на экране. И все же, как ни трактуй эту историю, тема мести в ней останется центральной.

Единство

Единство действия в данном случае налицо, оно тем более необходимо в этом произведении, так как центральный персонаж занимает пассивную позицию. Но даже бездействие Гамлета является действием. Ведь это история не просто о том, как Гамлет убивает Клавдия из мести, а о том, как он борется со своей неспособностью действовать, чтобы исполнить обет, добиться единственной цели, которой посвятил свою жизнь. Пока герой сражается с демонами в своей душе, особо решительным его не назовешь. Но обстоятельства вынуждают Гамлета делать шаги к осуществлению обещанного. Так как именно его обещание действовать создает единство пьесы.

Экспозиция

Даже у великого Шекспира можно встретить топорные элементы экспозиции, что, безусловно, должно утешать всех нас и вселять надежду. Когда Горацио рассказывает дозорным о конфликте между Гамлетом и старшим Фортинбрасом, мы чувствуем неприкрытую экспозицию. Тут нет ни юмора, ни конфликта, которые должны бы замаскировать тот факт, что для этих двоих персонажей это уже давно не новость. А вот следующая сцена, когда Гамлет впервые разговаривает с призраком отца, держит нас в таком эмоциональном напряжении и заключает в себе настолько важную для Гамлета информацию, что ее экспозиционная функция абсолютно незаметна на фоне огромного потрясения главного героя. Есть и другие примеры того, как экспозиция преподнесена через конфликт: например, когда Клавдий и Гертруда уговаривают Гамлета отвлечься от траура по отцу или когда Лаэрт, а потом Полоний запрещают Офелии встречаться с Гамлетом.

Создание образов

За всю историю драмы не найти более завораживающего и более сложного образа, чем Гамлет. Такой глубины образа героя Шекспир добился отчасти благодаря контрасту между беседами Гамлета с Горацио, которому он доверяет, и встречами со всеми остальными персонажами, которым он не доверяет. Минуты наедине с Горацио дают нам ключ к пониманию истинной природы Гамлета, того, каким герой был бы, не

случись с ним этой череды ужасных событий. И сравнивая поведение Гамлета в разговорах с Горацио и остальные сцены фильма, мы понимаем, когда он честен, а когда притворяется. Например, когда Горацио на сцене, в словах молодого принца нет и следа безумия. То же и в монологах Гамлета (которые в киноверсии Оливье превращаются в голос за кадром, мысленный голос героя). Это заставляет зрителя верить, что безумие принца — намеренное притворство, нужное, чтобы выиграть время.

Гамлет умен, остроумен. Фантазер и идеалист, он обычно вызывает симпатию у окружающих. Но, когда ему нужно действовать, он увиливает и теряется. Отчасти это происходит потому, что Гамлет не до конца уверен, что Клавдий действительно убийца. А отчасти потому, что герой деморализован в результате ударов судьбы, т. е. смерти отца, поведения матери и т. д.

Как изящно описан момент, когда Гамлету первый раз выдается случай убить Клавдия. Только-только случился скандал во время постановки пьесы, и Гамлет еще полон гнева, он подкрадывается к королю из-за спины, кроме них в помещении никого. Но у бездействия Гамлета в эту минуту есть очень весомая причина (или оправдание?): если он убьет короля за молитвой, тот попадет в рай и месть не свершится. Гамлет отступает, а зритель узнает о скрытой иронии — король на самом деле не молился, а значит, вполне мог бы быть убит.

Образы остальных персонажей также заслуживают внимания. Гертруда — заботливая любящая мать, волнуется за сына, несмотря на то что он обвинил ее во всех грехах. Офелия — наивная молодая девушка, находящаяся под влиянием отца и брата, но хранящая верность Гамлету. Мы знаем, что ее любовь искренна, и, подчиняясь приказаниям отца, она надеется помочь принцу выздороветь, снова прийти в себя. Полоний, самодовольный, напыщенный болтун, он составляет хороший контраст своему вспыльчивому сыну, Лаэрту. Даже у Клавдия, главного злодея, если хоть кого-нибудь в этой пьесе можно так назвать, случаются секунды раскаяния, он пытается молиться, искупить грехи, хотя в итоге не может. Это придает его образу целостность и реалистичность.

Развитие сюжета

Сюжет этой истории развивается не столько от столкновения воли одного героя с чередой препятствий, сколько от столкновения воли разных персонажей. Гамлет, конечно, хочет отомстить за отца, и главный

конфликт в истории рождается в душе героя, который борется сам с собой, со своим бездействием. Клавдий стремится защитить себя и свою власть, которую он получил благодаря убийству. Полоний желает услужить новому королю, чтобы укрепить свои позиции незаменимого советника. Офелия хочет помочь любимому, который — и эта мысль приводит ее в ужас — тронулся умом. Лаэрт жаждет отомстить за отца и сестру. Гертруда хотела бы заставить себя поверить в версию Клавдия, потому что версия Гамлета ужасна. И каждое из всех этих желаний представляет препятствие на тернистом пути Гамлета, по которому он делает то шаг вперед, то два назад.

Скрытая ирония

Эта история полна примеров скрытой иронии. С разговора Гамлета с призраком отца и до театрального представления в замке мы знаем, что Гамлет подозревает короля, но король об этом не знает.

Когда Офелия возвращает принцу подарки, мы знаем, что это приказал ей сделать отец, но Гамлет не знает, а потому теряет к ней доверие и думает, что она такая же предательница, как и его мать.

Когда Гамлет упрекает мать, мы знаем, что за гобеленом в ее спальне прячется Полоний, а не Клавдий, так что когда принц вонзает в него кинжал, мы в ужасе, поскольку знаем, кого именно он убил.

И, конечно, вся финальная сцена строится на скрытой иронии. Мы знаем, что кончик рапиры Лаэрта смочен ядом, и знаем, что Клавдий подсыпал яд в вино. Когда Гамлета ранят, мы знаем, что он обречен, и, когда он выхватывает у Лаэрта рапиру и ранит того в ответ, мы знаем, что и конец Лаэрта неминуем. Отравленное вино пьет Гертруда, а не Гамлет. И все эти события вызывают у нас сильнейшую эмоциональную реакцию как раз потому, что мы знаем больше, чем персонажи.

Подготовка и последствия

Превосходную, полную иронии подготовку мы наблюдаем перед тем, как Гамлет встретится с призраком отца. Ожидая появления призрака, принц разговаривает с Горацио и Марцеллом, он рассуждает о том, что незначительная ошибка может привести даже достойного человека к печальному финалу. В этот момент Гамлет не знает, что только что описал собственное будущее, в котором ему предстоит допустить одну фатальную

ошибку: отважиться на действие, когда будет уже слишком поздно. На финал сцены также стоит обратить внимание. Гамлет только что поклялся отомстить за отца, появляется Горацио, и принц решает не рассказывать своему лучшему другу о том, что случилось. Недоверие впервые закралось в его жизнь и теперь будет мучить его до смерти.

Сцена театрального представления в истории тоже окружена сценами подготовки и последствий. Естественно, представлению предшествует подготовка и знаменитая речь Гамлета о том, как д`олжно играть, но непосредственной подготовкой становится обращение Гамлета к Горацио. Принц просит друга внимательно следить за реакцией короля, и мы предчувствуем надвигающуюся драму. За сценой, когда король в смятении выбегает из зала, следует финал, в котором все придворные тоже разбегаются, напуганные и обвинением короля, и его реакцией.

Закладка и ее использование

В пьесе не так уж много закладок, а в киноверсии Оливье нет и вовсе ни одной. Фортинбрас — закладка в пьесе, о нем мы вспоминаем не раз, и в конце концов именно он оказывается на троне датского королевства.

Пожалуй, главная закладка «Гамлета» — яд. Король убит с помощью яда, и, похоже, именно так Клавдий предпочитает решать свои проблемы. Неудивительно, что и для убийства принца он выберет яд, причем приготовит сразу два отравленных предмета. И разве не иронично, что отравлены будут не только Гамлет, но и Гертруда, и Лаэрт, а даже сам Клавдий.

Можно было бы добавить в пьесу еще закладок. Как вариант, рассказать зрителям, что Гамлет — мастер фехтования, а Лаэрт учился искусству сражаться во Франции.

Элементы будущего

Закладками «Гамлет» не изобилует, но вот элементов будущего в пьесе предостаточно. Горацио говорит с Гамлетом о безумии прямо перед появлением призрака короля. Позже Клавдий говорит о Гамлете: «Безумье первых лиц по крайней мере требует участья», — открывая, таким образом, свой страх перед принцем и намерение не спускать с него глаз.

Даже в монологах Гамлета есть элементы будущего. В своем знаменитом монологе «Быть или не быть» он размышляет о начинаниях,

что «...взнесшиеся мощно, / Сворачивая в сторону свой ход, / Теряют имя действия», — и это заставляет нас задуматься, способен ли герой вообще к активным действиям.

О будущем говорят Полоний и Клавдий, собираясь подсмотреть свидание Офелии и Гамлета. Планируя убийство Гамлета, Клавдий и Лаэрт тоже обсуждают будущее. Гамлет задумывает изобличить короля с помощью театрального представления. Каждый раз озвучивание планов персонажей предсказывает то или иное событие, которое мы ожидаем увидеть.

Правдоподобие

Ощущение неизбежности происходящего в трагедии создается не за счет понятия «рок», как это было принято у древних греков, а благодаря бесподобному мастерству автора в создании образов. Сильные и слабые стороны личности Гамлета под влиянием такого количества противоречивых обстоятельств приводят к финалу, который мы никак не смогли бы предвидеть, но который кажется нам единственно возможным в этой ситуации. Будь Гамлет менее принципиален, он бы мог отказаться от мщения и не обличать злодея в театральном представлении. Будь принц импульсивнее и вспыльчивей, он убил бы Клавдия сразу после разговора с призраком. Но тогда не было бы истории. Лишь смешав черты характера героя и его обстоятельства в единственно верных пропорциях, Шекспир смог создать захватывающую историю, ясную и правдоподобную.

Действие и занятие

Персонажи истории неустанно совершают действия. Гамлет то прикидывается сумасшедшим, то ведет себя нормально в зависимости от собеседника. Клавдий и Полоний прячутся, чтобы подслушать. Полоний подсылает свою дочь, чтобы заставить Гамлета открыть свои намерения. Гамлет объясняет актерам, как правильно сыграть пьесу, чтобы вызвать нужную реакцию дяди. А вот парадные шествия, торжественные выходы короля, движения придворных — это все занятия, как и копание могилы для Офелии, но когда Лаэрт бросается в нее — это действие.

Диалоги

Что простой смертный сценарист может сказать о диалогах Шекспира? Зрители двадцать первого века склонны забывать, что язык, который кажется сегодня старомодным и высокопарным, в свое время был естественным и современным. Любой писатель, чья хотя бы одна-единственная фраза вошла в привычную речь его соотечественников и прожила сама по себе лет сто или больше, может считать себя счастливчиком. А Шекспир одной только этой пьесой обогатил английский, а потом и русский языки дюжиной крылатых выражений, которые слышны и сегодня. Вот некоторые из них: «Подгнило что-то в датском королевстве», «Да, род один, но разная порода», «О, женщины, вам имя — вероломство!», «Не пей вина, Гертруда», ну и, конечно, «Быть или не быть — вот в чем вопрос».

Зрительный ряд

Зрительный ряд мы можем обсуждать только в рамках киноверсии пьесы, а именно в рамках экранизации Оливье. Несмотря на внушительные декорации, великолепные костюмы и немалую сумму, потраченную на съемки, перед нами все равно киноверсия пьесы. Действие не покидает стен замка; все сцены в точности повторяют текст пьесы; и, что логично, полная зависимость от диалогов (но зато каких!) тоже перекочевала из книги на экран. И все же масштаб декораций, великолепие и массовость некоторых сцен, роскошные костюмы и потрясающая музыка придают фильму заметный кинематографический эффект.

Особого внимания заслуживает связь внутреннего мира героя с камерой. Даже ритм биения сердца может оказать на нее влияние; мы видим воплощение его мыслей и навязчивых идей. Интересно и то, как иногда камера и визуальные приемы направляют внимание зрителя. Например, по ходу театрального представления намек на историю Клавдия становится все более очевидным, и зрители в замке постепенно переводят свои взгляды со сцены на короля. В финальной сцене подчеркивается фиксация взгляда Гертруды на бокале с вином, предназначенном для Гамлета. Таким образом, режиссер дает свою трактовку ее образа, говоря, что она, догадываясь о яде, намеренно сделала глоток.

Драматические сцены

Как и в случае с диалогами, мы решительно не знаем, с чего начинать

обсуждение драматических сцен. Во всех произведениях Шекспира вообще и в «Гамлете» в частности есть великолепные примеры драмы в самом высоком ее проявлении. Возьмем восхитительную драматическую сцену свидания Гамлета и Офелии, за которыми подглядывают Клавдий и Полоний. Скрытая ирония этой сцены в том, что зрители знают о подслушивании и Офелия знает, а Гамлет сначала — нет. Но вот мы начинаем подозревать, что герой догадывается о том, что их подслушивают. Мы убеждаемся в своей догадке, видя, как Офелия пытается вернуть подарки принцу. В конце нас ждет его откровение, из которого мы узнаем, что Гамлет на самом деле любит Офелию, но говорил ей жестокие слова, чтобы не выйти из роли сумасшедшего. Этой сцене предшествует подготовка, в которой девушка получает указания от отца, а потом король и советник прячутся. А затем следует финал, в котором каждый из персонажей находит в словах Гамлета подтверждение своей теории о том, что происходит с принцем. Разве можно придумать более полную драмы сцену?

Другая бесподобная сцена, отображающая внутренний конфликт Гамлета, когда герой подкрадывается со спины к дяде в момент его молитвы. Перед этим мы видели подготовку, во время которой Клавдий раскаивается и пытается молиться. То, что его видит Гамлет, мы знаем, а Клавдий не знает — так создается скрытая ирония. Такая удобная возможность для убийства, но тот факт, что Клавдий, если убить его за молитвой, попадет в рай, порождает внутреннюю борьбу в главном герое. Гамлет оголяет кинжал, этим жестом недвусмысленно показывая свои намерения; голос за кадром, голос его разума, говорит о его сомнениях и причине решения; и в конце принц отступает. Финал сцены ироничен, так как мы узнаем, что Клавдий на самом деле не молился, а значит, Гамлет зря оставил его в живых. И мы имеем скрытую иронию, действие, причину, сложное противоречивое решение — одним словом, все возможные приемы, собранные в одной первоклассной драматической сцене.

Дополнительные замечания

Что, на наш взгляд, непременно требует обратить на себя внимание в пьесе, так это то, что Гамлет — канонический пример пассивного центрального персонажа. Он хочет действовать, но никак не может заставить себя сделать это всю первую половину истории. Конечно, какие-то действия он совершает, и главное — использует представление, чтобы

обличить короля, но ни одно из этих действий не является тем действием, которое он поклялся совершить.

Для успеха историй с пассивным, т. е. неактивным главным героем, необходимы два элемента, которые в «Гамлете» как раз присутствуют. Во-первых, необходимо показать, что пассивность персонажа не обусловлена его безразличием: герой переживает и страстно желает действовать, но не может. Во-вторых, героя вынуждают действовать жизненные обстоятельства. Иными словами, нужно присутствие серьезных сил, которые намеренно или случайно способствуют разрушению его инерции и неспособности к действию. Короче говоря, если герой пассивен, обстоятельства должны быть активны.

Рик из «Касабланки» — как раз такой герой, да и Гамлет — наилучший пример пассивного главного героя. Он переживает всей душой, страстно желает и намерен действовать. Однако он полон сомнений, меланхолии, он деморализован и связан по рукам и ногам ударами судьбы. Но обстоятельства жизни подталкивают его к действию: призрак вынуждает его дать клятву отмщения; его дядя страшится каждого его движения и плетет коварные планы; его возлюбленная находится во власти отца, который ищет способ угодить ненавистному дяде, и т. д. Все в мире Гамлета направлено против его бездействия, накаляет внутренний конфликт героя — действовать или не действовать — до максимума.

Еще один аспект, который мы хотим подчеркнуть, заключается в том, как много сценарных приемов можно встретить в истории, написанной несколько веков назад, до изобретения кинематографа. Манера рассказывать истории со времен Уильяма Шекспира и королевы Елизаветы претерпела лишь незначительные изменения; во всяком случае критерии, по которым мы судим о качестве и эффективности истории, не изменились. Лишь понятие закладки, кажется, не использовалось в пьесе, и на эту тему сказать нам оказалось почти нечего. Однако в других произведениях Шекспира закладки встречаются чаще, хотя все же не так часто, как в современных фильмах. Природа пьесы такова, что читатель должен иметь возможность читать ее с любого места и получать наслаждение, так что закладки — вещь, затрудняющая чтение зрителя, а значит, не нужная драматургу.

Все идеи и приемы, что мы обсуждали в книге, в избытке собраны в этой истории, которую по праву считают одним из лучших драматических произведений мировой литературы. Мы советуем эту пьесу каждому сценаристу, будь то новичок или профессионал, как настольную книгу и неиссякаемый источник вдохновения.

Приложение

Бриллиантовая рука (1968)

Сценарий Леонида Гайдая, Якова Костюковского, Мориса Слободского

Режиссер Леонид Гайдай

Сразу после своего выхода на экраны этот фильм, выпущенный киностудией «Мосфильм», обрел большую популярность. Он и поныне живет в сердцах и душах зрителей, по праву считаясь культовым и классическим. В России картина считается национальным достоянием ровно так же, как в Америке «В джазе только девушки». Цитаты из фильма давным-давно ушли «в народ», а исполнитель главной роли, Юрий Никулин, после выхода картины навсегда обрел статус кинозвезды первой величины. В основе сюжета лежит сильно видоизмененная реальная история о контрабандистах, пытавшихся перевозить товар в гипсовой повязке. Фильм кажется увлекательной и чрезвычайно смешной пародией на сагу о Джеймсе Бонде, первые серии которой в свое время получили широкую популярность на Западе наряду с комедийным шпионским сериалом «The Man From U. N. C. L. E.» («Агенты А. Н. К. Л.»)[35]. На момент, когда Гайдай с коллегами решили снять веселую комедию про контрабандистов, перманентную слежку и прочие вполне реальные «прелести» эпохи холодной войны, которые ни за что бы не пропустила советская цензура, не будь фильм комедией, на экраны успели выйти четыре серии «бондианы», в том числе «Из России с любовью». Единственная цель и задача фильма — смешить; на это направлено все — от чисто визуальных «гэгов» до сцен лихой погони на автомобилях, от веселых (и в нарочито любительском исполнении) песен до натурных съемок в местах, экзотических для большинства граждан СССР. При всем этом в фильме показаны реальные чувства и подлинные отношения героев (особенно в сценах с участием главного героя и его супруги). Также в нем есть множество завуалированных намеков на тогдашнюю советскую действительность и даже высмеивание таковой. Лишь выбор жанра легкой комедии позволил авторам слегка покритиковать советскую систему так, чтобы это не воспрепятствовало выходу фильма сперва на кино-, а потом и на телеэкраны. Картина имела невероятный кассовый успех и обрела у русскоязычной аудитории того времени широчайшую популярность, граничащую с поклонением.

Синопсис

В начале фильма мы узнаем о способе контрабандного перевоза золота: двое мошенников в аптеке накладывают фальшивый гипс пассажиру круизного лайнера, который привозит контрабанду в советский порт. Потом мы знакомимся с Сеней, его супругой и двумя детьми, одного из которых он теряет и тут же находит. Сеня дает интервью корреспонденту с радио, в ходе которого выясняется, что его поощрили заграничным вояжем, но это, кажется, его не особенно радует. Тем временем Геннадий и его подельник Лелик решают провезти контрабанду тем самым способом — с помощью мошенников из аптеки и пароля, который должен назвать им Геннадий. Во время круиза Сеня и Геннадий живут в одной каюте и постепенно становятся приятелями. Проводят вместе время, поют песню и в последнем порту, куда заходит лайнер, в Стамбуле, отправляются вместе во всеми на экскурсию.

Геннадию не терпится отделиться от остальных туристов, но он теряется в лабиринте узких улочек города. В это время Сеня спотыкается у аптеки и случайно произносит пароль, который должен был сказать Геннадий, и в результате его принимают за курьера. Решив, что Сеня потерял сознание, контрабандисты накладывают ему на руку гипсовую повязку, наполненную золотом и бриллиантами. Сеня приходит в себя и понимает, что происходит, однако ничего не предпринимает и притворяется, что он все еще без сознания. После того как Сеня уходит из аптеки с рукой в гипсе, туда является Геннадий, и сообщники осознают, что допустили ошибку. Узнав, что контрабанда у Сени, Геннадий планирует забрать ее по возвращении, утаив свою к ней причастность.

На обратном пути Сеня идет в каюту капитана и рассказывает ему, что с ним приключилось, после чего на пути домой его «похищает» таксист, оказавшийся капитаном милиции под прикрытием. Сеня соглашается участвовать в операции по поимке контрабандистов и клянется молчать о ней. Ему уготована роль «живца». После чего Сеня встречает во дворе женщину-управдома, которая относится к нему с подозрением из-за поездки за границу, тогда как заботливая жена очень переживает из-за перелома. Тем же вечером, когда герой пытается украдкой выпить стопку коньяка, заставшая его за этим жена признается, что «знает», что у него на самом деле с рукой. Он рассказывает о золоте и бриллиантах, однако она отказывается ему верить, полагая, что он не желает ей признаваться, что его перелом очень серьезный.

В то время как у Сени стала развиваться параноидальная подозрительность: ему всюду мерещились преступники, — Геннадию снится страшный сон, в котором ему подбили глаз. Они с Леликом разрабатывают план: пригласить Сеню на рыбалку и забрать контрабанду там, где никто не увидит. Геннадию удается очаровать семью Сени, а потом зритель узнает, что он работает манекенщиком. Произошло недоразумение, в результате которого милиция выехала на один пляж, а жулики повезли героя на другой. Лелик насаживал рыбу на крючок удочки Сени, а Геннадий в это время пытался оглушить его, чтобы забрать контрабанду. Это ему не удалось, более того — его утянуло в море, и он оказался на крошечном островке, где пережил почти религиозное чувство, увидев мальчика, «идущего по воде». Но поняв, что берег совсем близко, Геннадий оттолкнул его с дороги.

Теперь предводитель контрабандистов (Шеф) не считает, что Геннадий способен возглавить операцию. Первую скрипку начинает играть Лелик, который придумал новый способ избавить Сеню от гипса. Офицер выдает Сене пистолет с холостыми патронами и велит почаще «светиться», чтобы контрабандисты его заметили. Теперь Сеня-«живец» стал чаще бывать на людях — когда Геннадий зовет его в хороший ресторан, он соглашается, но подозревает всех посетителей, кроме собственного друга, который на деле представляет реальную опасность. Геннадий то и дело подливает Сене и подсыпает что-то ему в стакан, в результате чего тот напился, тогда как затаившийся поблизости Лелик ждал удобного случая, чтобы стукнуть Сеню по голове. Но пьяный Сеня полез на сцену, чтобы спеть песню с оркестром, устроил дебош, и его забрала милиция.

Управдом начала упрекать Сеню за неподобающее поведение — выпивку и возвращение домой в сопровождении милиции, жена тоже заподозрила неладное, в особенности, когда нашла пистолет и деньги, выданные милицией. Он объяснил ей, что находится на спецзадании, и она успокоилась, понимая, что муж рискует на благо страны. Тем временем Лелик разработал новый план — с помощью Шефа и Геннадия, теперь уже исключительно в качестве помощника; план строился с участием соблазнительной красавицы Анны. Предполагалось, что она заманит Сеню в отель и подбросит снотворное ему в напиток. Сеня, стараясь быть хорошим шпионом, поддался на соблазн и согласился идти с Анной к ней. Однако управдом увидела, как парочка направлялась в гостиницу. Анна попыталась соблазнить Сеню, но получилось иное: в номер явились управдом с женой Сени, к гостинице прибыл милицейский наряд, и тут же поблизости оказался Лелик.

Одурманенному Сене снится сон о происходящих событиях, а проснувшись, он обнаруживает, что от него ушла жена, но спецзадание никуда не делось. Наконец он узнает, что за всем стоит его друг Геннадий. Несмотря на это, он пытается найти жену, однако в прибывшем по заказу такси сидит Лелик. На сей раз его похищают по-настоящему; милиция преследует их, но сильно отстает. Оказавшись наедине с Леликом, который с легкостью может его одолеть, Сеня достает пистолет, однако холостые патроны не останавливают преступника. Тот продолжает преследовать его, и герой оказывается в ловушке в старых гаражах, после чего на экране появляется надпись «Конец первой части».

Сразу же после этого нам показывают, что Сене удалось сбежать от Лелика и Геннадия на автомойке, но потом он угодил в лапы Шефа. После чего его везут в багажнике машины преступников, которую нагоняет милицейский вертолет и подцепляет на крюк. Сеня вываливается из багажника, а в следующем кадре мы уже видим его на моторном катере в окружении любящих домочадцев и в гипсе. На сей раз гипс настоящий — падая из багажника, Сеня сломал ногу. Но стал героем.

Протагонист и цель

Совершенно ясно, что центральный персонаж всей истории — Сеня, и история делается его решениями, жизненными обстоятельствами и характером. Несмотря на наличие у прочих героев хитроумного плана и то, что Сеня попадает в историю с контрабандистами не по своей воле, его необходимо признать протагонистом из-за его решений и цели. Тут он уподобляется Джеймсу Бонду, которому в каждой серии приходится спасать мир. Именно такова роль Сени — человек «изнутри», шпион в змеином гнезде, хороший парень, решившийся в неравной схватке разрушить планы плохих парней. Цель Сени — остановить аферу, участником которой он невольно оказался. Хотя шпионом ему пришлось стать не по своей воле, он ведет себя точь-в-точь как секретный агент из «бондианы». Его цель — сорвать планы злодеев, а опасности, которые его подстерегают, равно как и действия, которые он предпринимает, неотличимы от опасностей, которые подстерегают реального шпиона. Шпион из него бесталанный и жутко наивный, однако он — самый настоящий секретный агент, готовый помочь органам правопорядка.

Препятствия

Препятствий у Сени достаточно. Ему препятствуют преступники, задумавшие хитроумную операцию, сам мир, в котором он существует, и его собственный бесхитростный и добродушный нрав. С момента невольного превращения в курьера он в буквальном смысле становится привязанным к планам Шефа и его подручных — Геннадия и Лелика. Их хитроумные планы и отчаянные попытки отобрать контрабанду и составляют основу сюжета. Тем не менее, не будь Сеня по предложению своих союзников из компетентных органов так тесно связан с планами преступников, препятствий на его пути было бы куда меньше. Вдобавок ему противостоял тот мир, в котором он существует, главным образом в лице управдома, которая откровенно ставит ему палки в колеса. Да и сам Сеня создает себе проблемы. Часто по причине своей наивности и связанных с ней необоснованных подозрений, он предпринимает действия, эффект от которых оказывается обратным его ожиданиям.

Завязка и начало

Предпосылкой событий фильма является ситуация, разворачивающаяся вокруг перевозки контрабанды в СССР и операции по поимке контрабандистов, в ходе которых оперативным сотрудникам приходится работать под прикрытием. Эти операции имели место вне зависимости от того, принял бы в них участие Сеня или нет. Сеня становится важной фигурой в планах тех и других исключительно потому, что его приняли не за того, что повергло его в пучину развернувшегося противостояния — на том же самом казусе базируется история в фильме Хичкока «К северу через северо-запад». Поскольку Сеня согласился стать приманкой в операции, призванной остановить Шефа и его подручных, вокруг него вращаются основные действия обеих сторон, причем каждая пытается использовать его, чтобы взять верх. Для начала развития сюжета Гайдай и его коллеги решили показать, как работают контрабандисты: все шло гладко, но появление Сени сбило их с толку. Начало задает стиль и тон дальнейшего повествования: почти лишенное реплик, оно смотрится как немая комедия с ускоренным темпом действия и персонажами, точно пришедшими из водевиля, как двое из аптеки. Еще не увидев Сени и той путаницы, которую повлекло его появление в мире мошенников и обманщиков, мы уже ожидаем увидеть искрометную комедию.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Поскольку главный герой — Сеня, то основное напряжение связано с решениями, которые он принимает. Милиция просит его стать «живцом», чтобы помочь органам поймать контрабандистов, и даже после того как ему рассказали, что могут предпринять преступники, чтобы забрать контрабанду, спрятанную в гипсе (вплоть до убийства), Сеня соглашается стать шпионом. В этот момент и появляется напряжение: сможет ли Сеня удачно сыграть «живца», удастся ли ему перехитрить контрабандистов?

В конце второго акта, когда Сеня из пассивной наживки становится активным «агентом», наступает кульминация. Теперь он куда более осведомлен о том, что ему предполагается делать, и его ждет испытание, достойное настоящего шпиона, — встреча с роковой красоткой. Он стал активнее вмешиваться в процесс. Если во втором акте он лишь реагирует на действия Геннадия и Лелика, то в третьем сам предпринимает нечто для достижении цели (в конце первого акта и во втором Сеня получает инструкции непосредственно от милиционеров). Это и есть ключевые поворотные моменты истории Сени как секретного агента.

Развязка включает в себя погоню и арест членов банды, причем Сеня играет первостепенную роль в их поимке. Несмотря на то что он так и остается доверчивым малым, он смело достает пистолет и идет на «плохих парней», способствуя операции по их задержанию.

Тема

Основная тема истории вращается вокруг понятия «честный человек» и «достойный гражданин», самого понятия «честность». Сеня, как порядочный человек, сообщает о контрабанде властям. И, как истинный гражданин своей страны, сразу же соглашается стать приманкой для контрабандистов и проявляет рвение, стараясь выполнить свой долг как можно лучше, становясь из пассивной «приманки» настоящим агентом. Геннадий — натура противоречивая: когда необходимо быть по-настоящему «плохим парнем», его преследуют кошмары. Однако в итоге он решает остаться на стороне Шефа. Лелику же с самого начала нравится быть «плохим парнем», а управдому везде видится неподобающее советскому человеку и добропорядочному гражданину поведение. Сене приходится противостоять соблазну — сначала со стамбульской проституткой, потом с роковой обольстительницей Анной; также ему приходится лукавить при расспросах жены, которая сгоряча называет его «жутким лгуном». По природе своей Сеня добропорядочный гражданин,

однако его добропорядочность на каждом шагу подвергается испытаниям.

Единство

С точки зрения концепции единства фильм безупречен. Сеня соглашается стать «приманкой» для осуществления масштабной операции правоохранительных органов и решает действовать смелее, уже столкнувшись с тем, что реально предполагает участие в столь опасном деле. Он ставит себе цель и пытается ее достичь, после чего следует рассказ о его действиях, направленных на достижение цели. Большинство планов в этой истории замышляются Шефом и его подручными. Но в обоих случаях эти планы зависят от Сени и вращаются вокруг него, так что в центре внимания остаются его решения и действия как центрального персонажа. Побочные сюжетные линии — Геннадия, супруги Сени, милиционеров и управдома — напрямую касаются их взаимоотношений с Сеней.

Экспозиция

Для создания экспозиции в «Бриллиантовой руке» используется несколько приемов, основным из которых является прием «всезнающей камеры». Еще до появления на экране Сени история и камера рассказывают нам о дерзкой афере контрабандистов. На всем протяжении фильма камера следует за событиями, часто раскрывая нам планы Шефа, Геннадия и Лелика. Как только они начинают строить козни против Сени, нам тут же становится известно, чт`о они на сей раз затеяли и чт`о предпринимают ради этого. То же самое с милицией: как только появляются новые оперативные планы, мы сразу же видим их на экране. Прочую информацию зритель узнает попутно: из интервью Сени радиожурналисту перед круизом в порту, из расспросов и подозрений управдома, разговоров мошенников в аптеке и бесед Сени с «другом» Геной.

Создание образов

Юрий Никулин, популярный клоун и комический актер, отлично подошел на роль Сени, человека наивного и честного там, где никто не ждет от него таковых качеств. Сеня — классический комический

персонаж, в котором те самые черты, что порождают его конфликт с окружающим миром и помогают ему сделаться маленьким триумфатором в финале. Его дар раскрывается уже в ранней сцене, когда он «теряет» дочь в порту. То, что в другой истории стало бы трагедией, в этом фильме с наивным и немного нелепым героем, который попадает в большой, полный неведомых опасностей мир, породило комический эффект. Вскоре девочка благополучно находится, так что ничего страшного не случилось. Его характерный жест, когда он бьет себя кулаком по лбу, — «О чем я думал!» — прекрасно отражает эту двойственность его натуры: он никогда ничего не планирует и действует по наитию, но ничего страшного не случается.

Геннадий — тоже вполне комический персонаж, одновременно испорченный и неискушенный. Он попал в шайку контрабандистов и добровольно ввязывается в преступные махинации, но себя преступником не видит. Его тщеславие и дружба с Сеней, порой даже вполне искренняя, и кошмары по ночам позволяют заметить двойственность его натуры и то, что к обеим сторонам своей жизни он относится с одинаковой серьезностью. То состояние, в которое он впадает, увидев идущего по воде мальчика, и то, как он быстро приходит в себя, поняв, что происходит, особенно наглядно демонстрирует обе стороны личности Геннадия.

Лелик, Шеф, аферисты в аптеке, управдом, Анна и капитан милиции — комические персонажи чистой воды. Иными словами, их характеры прописаны однозначно. Лелика вполне устраивает быть «плохим парнем», ему комфортно быть преступником. Ни мошенники в аптеке, ни управдом не предполагают глубины трактовки образа. Она есть в фигуре капитана милиции — того самого, который и предлагает Сене участвовать в непростой операции по поимке бандитов. Он указывает управдому на то, какой Сеня есть на самом деле, и первым обращает внимание на его искренность и честность. Он — самый «реалистичный» из персонажей фильма и являет собой превосходный контраст нелепому в своей комичности реальному Сене. Супруга Сени также населяет «серьезную» часть мира истории, озвучивая голос разума, особенно выделяющий абсурдность и невероятность положения главного героя. Ее образ дает понять зрителю (и Сене), что ему есть, что терять, если все пойдет не так.

Развитие сюжета

За кутерьмой, музыкой и погонями в первой части сюжета развивается история дружбы. Когда Сеня и Геннадий познакомились на борту корабля,

они по-настоящему подружились. Они поют на палубе, ходят вместе на экскурсии и, кажется, действительно наслаждаются обществом друг друга. То, что у Геннадия имеются тайные планы, совершенно не помешало им стать друзьями. Когда же случается недоразумение в аптеке, Геннадий нарочно использует своего друга, и две стороны его натуры явственно вступают в конфликт. Совершенно ясно, что он все еще испытывает к Сене дружескую приязнь, но в то же самое время пытается использовать его, обмануть. Со своей стороны, первую ложь Сеня говорит Геннадию — он рассказывает другу придуманную историю насчет гипса. При этом он все еще видит в нем друга, но то обстоятельство, что Геннадий знает, что Сеня ему лжет, никуда не исчезает, и с возрастанием важности роли Сени в планах контрабандистов заставляет Геннадия все больше предавать дружбу. И Сеня долгое время остается в неведении касательно причастности Геннадия к контрабанде, общаясь с последним как с другом, со всей искренностью своей наивной натуры.

Другим немаловажным фактором развития сюжета является неумелость бандитов. Они очень стараются, прямо из кожи вон лезут, чтобы довести Сеню «до кондиции», но все планы рушатся — отчасти из-за того, что Сеня ведет себя как ни в чем не бывало, но во многом из-за того, что они сами действуют неэффективно.

Драматическая ирония

Метод драматической иронии широко используется в фильме «Бриллиантовая рука». Завязка, основанная на том, что одного персонажа перепутали с другим, сразу ставит зрителя над героями. Мы знаем, что мошенники в аптеке обознались, знаем, что Сеня отвечает неправду на вопрос, что у него с рукой. Нам известны все планы Лелика и Геннадия, знаем, что задумала милиция, знаем, что в конце фильма за Сеней приезжает не то такси. Во всех этих примерах из нашего знания и неосведомленности и ложной убежденности героев и возникает суть комизма и драматизма ситуаций. Некоторые случаи драматической иронии так и остаются неизвестными героям — Сеня, например, так и не узнает, что это Лелик цеплял ему на крючок рыбу у Белой скалы, но при этом комический эффект от них не меньший. Вообще, комичность образа Сени во многом создается тем обстоятельством, что он понятия не имеет, что происходит, — оно же служит ему лучшей защитой. Даже момент прозрения в ресторане «Плакучая ива», когда он звонит в милицию, не

мешает ему попасться на финальную «удочку» Лелика и Геннадия.

Подготовка и последствия

Самые яркие сцены подготовки и последствий, пожалуй, связаны с операцией, осуществляемой Шефом и подручными. Железная дверь с кучей хитроумных замков присутствует во многих сценах: когда разрабатывается очередной план, когда оказывается, что план провалился, и когда показывается, как переживает неудачу Геннадий. Отличная сцена последствий — Сеня ложится спать рядом с женой, согласившись участвовать в милицейской операции. Он что-то услышал, испугался и принялся искать источник шума, а потом решил «успокоиться» глотком спиртного. Эпизод, когда Геннадий оказывается «затерянным» на острове, содержит чудесную сцену последствий и неожиданный поворот. Его кажущееся кратковременное религиозное «преображение» после того, как он видит идущего по воде мальчика, эффективный пример конечной точки. После чего следует быстрый финал — он приходит в себя и дает мальчишке пинка.

Закладка и ее использование

Главная закладка в фильме — гипс на руке Сени. Его аккуратно наложили, запрятав туда золото и бриллианты. Начинается использование закладки еще на таможне, где Сеня изо всех сил пытается сдаться, пройдя через линию контроля дважды. Потом тем же гипсом Сеня стукнет по голове первого милиционера, и в финале, когда контрабандисты снимут-таки гипс, обнаружится, что в нем ничего нет. Гипсовая повязка «сыграла» и в коде фильма, когда Сеня на самом деле сломал ногу.

Другие заметные примеры использования закладки — турецкая аптека и мошенники, тщеславие и манерность Геннадия и татуировка милиционера. Пистолет, заряженный холостыми патронами, тоже выполняет роль закладки. Сначала он просто придает Сене уверенности в новом для него качестве шпиона, потом Сеня целится им в Лелика, а под конец он попадает в руки преступнику, но по понятной причине оказывается бесполезным.

Элементы будущего

Можно предположить, что задел на будущее — часто используемый прием в фильме, где герои то и дело строят всяческие планы. С самого начала, когда Сеню отправляют в круиз или когда Геннадий пытается улизнуть от прочих экскурсантов в Турции, и потом, когда Лелик рисует от руки карты и тщательно высчитывает время, мы постоянно держим руку на пульсе того, что случится с героями в обозримом будущем. Сеня соглашается стать «живцом» и никому не рассказывать об этом — и это тоже задел на будущее. Разумеется, ему тут же придется испытать эти обещания на прочность, уклончиво отвечая на расспросы заподозрившей неладное жены. Хитроумный план, согласно которому Анна должна заманить Сеню в гостиничный номер, — один сплошной задел на будущее; начиная с первой же их встречи и «одной таблетки достаточно», записки, того, как Сеня и лейтенант обсуждают записку, его появления в гостинице, условного сигнала для милиции — гаснущих окон и путаницы с появлением жены Сени в сопровождении управдома. На каждом шагу нам дают понять, чего можно ожидать, но это вовсе не означает, что происходящее совпадет с нашими ожиданиями.

Правдоподобие

Подобно красоте, правдоподобие тоже возникает в глазах смотрящего. И поверят ли зрители происходящему на экране, зависит от создателей фильма.

«Поверят» — вовсе не означает, что они решат, будто перед ними реальная история про реально существующих людей. С самого начала нас приводят в мир, который живет по своим законам, определяющим, что есть «реальное» и что реалистичное. Как только повествованию задаются тон и стиль, их необходимо выдерживать. С самого начала, в сценах с планом контрабандистов, дочкой Сени и диалогом с турецкой проституткой нам показывают свой, особый мир и предлагают в него поверить. Как только мы это делаем, все события кинофильма оказываются вполне достоверными внутри этого мира. Разумеется, все в нем кажется придуманным (в лучшем смысле этого слова), однако в происходящем есть своя внутренняя логика. Поскольку мы понимаем, чего хочет Сеня, его действия кажутся нам логичными: он поступает так, как велят люди из милиции, боится за себя — правда, часто пугается не тех, кого следовало бы, он принимает пистолет, заряженный холостыми патронами, чтобы можно было хотя бы припугнуть, он желает ехать к жене и детям, когда они

его покидают. Планы Геннадия и Лелика отчего-то не кажутся такими уж убедительными даже на первый взгляд. Они слишком сложны, цели их не очень ясны — но, судя по тому, что мы с самого начала узнаем о контрабандистах, вполне соответствуют логике их мыслей, так что у зрителя не будет соблазна сказать «я так и знал». Просто все герои действуют сообразно своему характеру.

Действие и занятие

Контраст между действиями и занятиями героев в полной мере представлен сценами в ресторане «Плакучая ива». Для Сени сам ужин и в особенности обильные возлияния — всего лишь занятие. Он празднует в компании друга и принимает протянутый им напиток за дружеский жест. Для Геннадия же все вышеперечисленное — действия, ведь он стремится напоить Сеню «до кондиции», чтобы потом напустить на него Лелика. Каждая порция пива, коньяка или водки неслучайна. Значит, для него это — действия.

Очень показательны в этом смысле песни, исполненные в фильме. Вообще обе песни — скорее занятия. Первая, которую поет Геннадий на палубе круизного корабля, исполняется ради веселья и в знак дружеского расположения. Больше никакой подоплеки у нее нет, она никак не связана с его планами контрабандиста. Все, кажется, просто. Вторая же песня, которую поет Сеня на сцене ресторана, в каком-нибудь другом фильме могла бы стать действием. Функция песни в контексте этой истории — воспрепятствовать Лелику, спрятавшемуся в кустах, застать Сеню врасплох. Знай он, что на него охотятся, он исполнил бы песню, дабы привлечь к себе внимание и тем самым избежать ловушки злодеев, как в сцене аукциона в фильме «К северу через северо-запад». Но из-за того, что Сеня понятия не имеет ни о планах контрабандистов, ни о ловушке, песня превращается в такое же занятие, как и та, что пел на палубе Геннадий.

Диалоги

Многие фразы из фильма, что называется «ушли в народ», так что понятно: диалоги удались. Отчасти это объясняется циничной иронией, заключенной в большинстве из них. Самые памятные цитаты произносит не Сеня, который на протяжении большей части фильма сохраняет наивность. Однако он окружен циниками вроде управдомши,

безапелляционно заявляющей, что если где собака и друг человека, то «у нас управдом — друг человека». Блестящие фразочки самого циничного из персонажей, Лелика, чрезвычайно популярны в народе — «Шампанское по утрам пьют либо аристократы, либо дегенераты», «Если человек идиот — то это надолго!»

Отличный диалог между офицерами милиции: «У меня есть идея: а что, если? — Не надо. — Ясно. А мы можем? — Не можем. — Хорошо. А если я... — А вот это попробуйте». Во время этого диалога не произносится ни одной законченной фразы, но хронометраж и намеки, которые отметаются противоположной стороной, — остроумное обыгрывание разработки хитроумного плана, как использовать Сеню и при этом избежать опасностей и поспешных решений.

Обе песни также стоят упоминания в контексте диалогов, так как их текст очень подходит персонажам, которые их исполняют. Геннадий поет «Остров невезения», точно предсказывая все неудачные попытки застать Сеню врасплох. Сенина «Песенка про зайцев» повествует о беззащитных зверушках в мире опасных хищников — прямая аллюзия на него самого — и сопровождается припевом «А нам все равно», который тоже намекает на положение Сени: да, я знаю, что это опасно, но буду идти до конца.

Визуальный ряд

Начиная с кадров, когда Сеня, покидая СССР, оказывается «за решеткой», и сцены, где сперва мальчик, а потом Геннадий, идут по воде, визуальный ряд картины содержит немало дивных и очень смешных моментов. Использование в некоторых местах ускоренной съемки придает картине неуловимый шарм немой комедии, что особенно уместно для придания легкого комического эффекта как отдельным эпизодам, так и повествованию в целом. В отличие от монтажных склеек, обеспечивающих схожий эффект «прошло столько-то времени», ускоренная съемка усугубляет нарочитость происходящего. Прямо на поверхности то, что мы видим, — ненастоящее, оно не движется со скоростью, с какой живет реальный мир, и эта искусственность придает свободу комической стороне повествования. Мол, не воспринимайте это всерьез.

Многие визуальные приемы несут дополнительную смысловую нагрузку. Так, когда Геннадий теряется в стамбульских улочках, они явственно становятся уже и заполняются людьми, что вполне отражает его внутреннее состояние. Страшные сны Геннадия и наркотическая дрема

Сени представлены совершенно субъективно, полностью отражая глубинные страхи героев.

Драматические сцены

Лучшие драматические сцены картины — те, в которых участвует супруга Сени. Первая — когда она сомневается, что он говорит правду о гипсе и переломе, и заставляет его во всем признаться. Эта сцена также является блестящим примером использования драматической иронии — ведь нам известно, что он дал обещание ничего не рассказывать. Потом она неверно трактует слова мужа, полагая, что его перелом куда серьезнее, чем он говорит. Он не спешит разубеждать супругу, и венчает сцену момент, когда она забирает бутылку и рюмку. Вторая сцена является своеобразным резонансом первой. Когда она находит деньги, пистолет и вырубившегося мужа, она вовсе не подозревает его в неверности — на эту мысль ее наталкивает управдом. Сама же она предпочитает верить, что он — шпион и выполняет секретное задание, но не по своей воле, а потому, что его вынудили. Сцена с громилой в «Плакучей иве» — тоже прекрасный пример. Соль эпизода в том, что громила принял Сеню за другого, за своего старого приятеля. Всего за несколько минут экранного времени нам проигрывают ситуацию Сени и Геннадия, только наоборот. В то время как Геннадий притворяется другом, а на деле его следует опасаться, участник этого маленького эпизода, который поначалу кажется угрозой, оказывается вполне благодушным и ничего страшного не замышляет.

Дополнительные замечания

Отличительной особенностью фильма является нарочитый комизм эпизодов. Этот прием тем более необычен для картины, создатели которой желают донести до зрителя несколько больше, нежели просто рассказать забавную историю, поскольку предполагается, что такой фильм должен содержать дополнительную смысловую нагрузку. Нарочитые эпизоды характерны для жанра экшен, фильмов с обилием спецэффектов, картин на спортивную и военную тему, мюзиклов и комедий. Эпизод с «кукурузником» в триллере «К северу через северо-запад» — именно такой, он демонстрирует, что страху можно нагнать и посреди кукурузного поля. Очень многие эпизоды «Бриллиантовой руки» также отличает нарочитость и подстроенность, однако здесь эффект будет комическим.

Например, сцена рыбалки у Белой Скалы, в принципе, не нуждалась в стольких попытках оглушить Сеню или в кадрах, где Лелик теряет водолазный костюм. Без них история бы двигалась куда быстрее, но потому, что они забавны и смешат, под них отводится экранное время. Когда надо занять и развлечь аудиторию, нет ничего лучше подобных эпизодов. К таковым относятся обе песни, ночные кошмары героев, танец Анны и летящий по воздуху автомобиль в финале.

Здесь также присутствует интересный подход к субъективности. Мы не просто видим ночные кошмары Сени и Геннадия — нам приоткрывают внутреннюю противоречивость натуры Геннадия (как в сцене, когда он теряется в лабиринте стамбульских улочек). Однако, помимо непосредственных форм субъективности, в фильме используются еще две. Во-первых, есть несколько моментов, когда звук намеренно искажается, приближая нас к тому, как чувствует себя персонаж. Иными словами, мы слышим не звуки реального мира, а то, что слышит герой. И кульминационный момент использования приема — когда мы слышим его, героя, мысли. Обычно если мы слышим мысли героя, то герой этот положительный, а мысли передаются голосом за кадром. В «Бриллиантовой руке» же мы слышим мысли Сени, Геннадия и жены Сени в разные моменты повествования. Как только звуки реального мира исчезают, заставляя ближе присмотреться к персонажу, то, что мы слышим их мысли, делает их ближе и понятнее, чего бы не случилось, если бы мы просто наблюдали за их действиями на экране.

Ирония судьбы, или С легким паром! (1975)

Сценарий Эмиля Брагинского, Эльдара Рязанова по мотивам пьесы «С лёгким паром! или Однажды в новогоднюю ночь...»

Режиссер Эльдар Рязанов

«Ирония судьбы, или С легким паром!» — двухсерийная лента, ставшая не только самым популярным телевизионным фильмом: для многих просмотр его является неотъемлемой частью празднования Нового года. Фильм, в котором на равных присутствуют и драматическое, и комическое, и романтическое начала, наглядно демонстрирует причины зрительской любви к хорошей истории: яркие, отчетливо выписанные образы, вызывающие глубокую личную симпатию у аудитории герои; необыкновенно смешной сюжет и совершенно непредсказуемый финал. Всякий раз, стоит нам подумать, что мы точно знаем, что произойдет в следующий момент, история делает неожиданный поворот. Мы продолжаем строить догадки, переживать, смеяться и плакать над сюжетом и героями.

Театральные корни «Иронии...» нет-нет да и проглядывают в фильме. От этого призвано уберечь вступление, представленное сценами на улицах Москвы, на вокзале и в аэропорту, долгие прогулки и даже эпизод в машине, заканчивающийся аварией и комической ситуацией. Несмотря на это, истоки фильма все-таки лежат в театральной пьесе и предполагают длинные сцены с одновременным участием двух, трех или четырех персонажей в одних и тех же декорациях. Однако характеры, обстоятельства, конфликт и, конечно же, остроумие преодолевают сценические рамки. У нас есть отчетливая завязка — два интеллигентных человека сталкиваются в коллизии, порожденной внешними силами, и это столкновение позволяет им раскрыть нечто новое в себе и изменить свою жизнь. В этом, а также в остроумных репликах героев и даже соперника главного героя можно отметить сходство «Иронии...» с пьесами Ноэля Кауарда, а именно с драмой «Частные жизни». Да и сам фильм в определенном смысле является доказательством тезиса о том, что «случиться может все, что угодно». Это — своеобразный ответ на вопрос о том, что могут сделать любовь и судьба с, казалось бы, вполне устроенной жизнью?

Синопсис

Первая серия

Пока Павлик ищет дорогу в лабиринте московских улиц, нас знакомят с Галей и Женей. Она хочет отпраздновать вместе с ним Новый год, и у нее, кажется, особые планы. Не совсем понимая, что это значит, он вскоре вынужден признаться, что да, собирается сделать ей предложение. Он вручает ей ключ от своей квартиры, и они строят планы на совместное празднование. Потом он звонит матери. Матери Галя не особенно нравится, однако она убеждена, что если сын сейчас не женится на ней, то не женится вообще. После чего говорит Жене, что Павлик пригласил его на традиционные предновогодние посиделки в бане. Женя решает идти, и там, встретившись с друзьями, сообщает о том, что у него есть невеста. Те тут же предлагают отметить это дело, и все крепко набираются.

Четверо друзей едут провожать Павлика в аэропорт — он улетает из Москвы в Ленинград. Но происходит путаница, и в самолете оказывается спящий Женя. По прилету он берет такси, называет собственный адрес и оказывается, что точно такой же дом на такой же улице есть и в Ленинграде. Даже ключ подходит к замку, и пьяный Женя вваливается в чужую квартиру. Надя, придя домой, обнаруживает в своей спальне незнакомца без штанов, который мертвецки пьян и спит. С великим трудом ей удается-таки объяснить ему, что это не его квартира и не Москва.

Не успел Женя осознать свою роковую ошибку, как к Наде пришли. Это оказался Ипполит, ее жених. Женя прячется, Ипполит целует Надю и узнает о незваном госте. Он тут же принимается ревновать и обвинять Надю, настаивая, чтобы незнакомец ушел. Женя соглашается, однако, очутившись на заснеженной улице, понимает, что идти ему некуда и денег у него нет. В это время в теплой, уютной квартире в Москве его ждет Галя. Пока Женя топчется, чтобы не замерзнуть, Ипполит и Надя обмениваются подарками, и он делает ей предложение. Новоиспеченные жених с невестой очень удивляются, когда в дверь звонит Женя и просит денег взаймы. Надя отправляется за кошельком, чтобы Женя мог улететь в Москву, а в это время Ипполит пытается выпытывать у Жени «правду» об их отношениях с Надей. Он не верит ее объяснениям. В конце концов на улицу вместо Жени выскакивает рассерженный Ипполит, а Женя пытается догнать его и урезонить.

Женя желает позвонить Гале, чтобы объяснить, что случилось, а Надя, расстроенная и смирившаяся с ситуацией, позволяет ему это сделать. Связь может быть установлена только через час, поэтому они открывают

шампанское, чтобы все же отметить наступление Нового года. После чего оба, наконец, начинают называть друг друга по имени в ожидании, когда установят соединение. Тем временем расстроенный Ипполит несется по обледеневшим дорогам и сталкивается с грузовиком, вывозящим снег. Когда зазвонил телефон, трубку взял Женя, полагавший, что звонит Галя. Но это оказался Ипполит, который еще больше раздосадован тем, что услышал не Надю. Наконец Женя дозванивается до Гали, которая не понимает его объяснений и кладет трубку. Поссорившись со своими нареченными, Женя и Надя препираются, но внезапно в дверь стучат. Надины подруги с работы пришли поздравить пару и, разумеется, решили, что Женя — это и есть Ипполит. Наде не хочется признаваться, что она встречает Новый год с совершенно незнакомым мужчиной, и она пытается заставить Женю подыграть ей, чтобы скрыть недоразумение. Женя же утверждает, что он не Ипполит, но, когда подруги принимаются настаивать, чтобы они поцеловались, соглашается.

После ухода подруг оба вполне мирно беседуют, сидя за праздничным столом, обсуждают вкус приготовленных блюд, вместе убирают посуду со стола — и постепенно начинают узнавать друг друга. Женя ставит на проигрыватель пластинку и приглашает хозяйку на танец. Добродушно подшучивая друг над другом и смеясь над абсурдностью ситуации, которая свела их вместе, они постепенно понимают, что испытывают друг к другу интерес. Они обнимаются, но тут снова звонят в дверь.

Вторая серия

Именно в тот момент, когда Надя и Женя танцуют и смеются, кто-то долго и упорно звонит в дверь. Сначала они решают не открывать, но вскоре впускают в дом Иппдлита. Он быстро замечает тарелки с едой, музыку и умиротворенный настрой и в порыве ревности бросается на Женю, который, однако же, начинает брать верх, но Надя разнимает их и выставляет обоих мужчин из квартиры. Очутившись на заснеженной улице, они разбредаются, но вскоре оказываются рядом, топчась на снегу, чтобы не замерзнуть, и высказывают друг другу в лицо неприятную правду. Когда Женя вспоминает, что его портфель остался в квартире Нади, он идет к подъезду, а Ипполит догоняет его, не желая оставлять их вдвоем. Когда они открывают дверь, оказывается, что она говорит с Галей по телефону, пытаясь втолковать ей, что ревновать той незачем. Заступаясь за Женю, она говорит, какой он хороший, это слышит Ипполит и уходит, обуреваемый

новым приступом негодования и ревности.

Стоя с портфелем в руке, Женя ищет причину остаться, как и Надя, и в конце концов оба решают, что он остается. Они поют друг другу песни и рассказывают друг другу о себе. Женя довольно жестко оценивает ее отношения с Ипполитом, после чего она рассказывает, что десять лет встречалась с женатым мужчиной. За благодушными разговорами они готовят кофе. Он заявляет, что она отвратительно его сделала, а она обзывает его нахалом. Он соглашается, что и вправду стал жестче, но утверждает, что это случилось, потому что он встретил ее. Он собирается поцеловать ее, как вдруг возвращаются подруги. Изменившийся за это время, ставший более уверенным в себе Женя изображает Ипполита и вовсю командует гостьями. Он целует Надю, но этот поцелуй выходит долгим и значимым, и коллеги потихоньку оставляют их вдвоем, застеснявшись откровенности сцены. После поцелуя они сообщают друг другу фамилии и отчества — и это еще больше их сближает.

Женя звонит в справочную, чтобы узнать, когда вылетает второй, третий, четвертый рейс в Москву, негодуя, что им мало осталось быть вместе. Надю это пугает, и она поворачивает фотографию Ипполита лицом вперед — как сигнал, что Женя должен уступить. Однако теперь, уверенный в себе как никогда, Женя единолично решает остаться и принимается строить планы совместного Нового года, пока они пытаются отобрать друг у друга фотографию Ипполита.

Потом возвращается и он сам, и Женя принимается бриться подаренной Ипполиту электробритвой, чтобы чувствовать себя увереннее в его присутствии. После того как бедный раздраженный Ипполит снова выбегает из квартиры, Женя выбрасывает его фотографию в окно, но Надя решает спуститься и забрать ее. Несмотря на свою решимость, она просит помочь себе надеть пальто и обуться, и он пользуется моментом, чтобы напомнить ей о своих чувствах. Оставшись один, Женя крадет Надино фото, тогда как она едет на вокзал и покупает ему билет до Москвы. Приходит Надина мать, пугается незнакомца в квартире и запирает его в гостиной. Слушая, как он поет, она, кажется, проникается к нему симпатией. Возвращается Надя с билетом до Москвы, который Женя сердито выбрасывает из окна, отвергая таким образом ее попытки выдворить его.

Когда Женя выбрасывает фотографию Ипполита и билет, Надя рассержена, она ругает его. И он принимает ее упреки. Он изменился, и оба знают об этом. Но только они собрались броситься в объятья друг друга, возвращается Ипполит, на сей раз сильно нетрезвый и настроенный

на философский лад. Садится за стол и говорит о «запланированном счастье» и его антиподах — безумствах и авантюризме. После чего отправляется в ванную комнату. Стоя под душем в пальто и шапке, он серьезным тоном говорит абсолютно справедливые вещи о том, что с ними происходило. Его слова позволили героям осознать, что они вели себя наивно и непродуманно и что их отношения обречены. А потом Ипполит уходит, чтобы «умереть в одиночестве». Осознав справедливость его слов, Женя и Надя понимают, что слегка потеряли голову, что Ипполит прав, — и их постепенно охватывает чувство вины. Оба клянутся иногда вспоминать друг друга, и он сообщает ей, что украл ее фотокарточку. Потом он соглашается уйти, когда она просит его об этом, немало ее удивив. В аэропорту Женя пытается позвонить ей, но она не берет трубку.

Расстроенный, он идет домой по тем же похожим друг на друга улочкам, по которым блуждал Павлик в первых кадрах фильма, — это заставляет нас думать, что праздник закончился. Дома он рассказывает матери о случившемся, сообщает, что больше не желает жениться на Гале, потому что любит другую женщину. Она объявляет его бабником, но он признается, что теперь точно не женится. Очень скоро в квартиру заходит Надя — она знает адрес, и ее ключ точно так же подходит к замку. Она вновь будит Женю, но уже в его кровати, так похожей на ее собственную, и происходит радостная встреча. В ее разгар в квартиру вламываются его друзья, которые пришли познакомиться с его невестой Галей. Женя перебивает их, представляет им Надю и благодарит за то, что отправили его в Ленинград: не случись этого недоразумения, он не встретил бы свое счастье.

Протагонист и цель

Поскольку это двухсерийный телефильм, в нем имеются три вопроса, касающиеся протагониста и его целей. Какой из персонажей и чья цель задает тон всей картине? Что определяет первую серию? Что — вторую? Задает ли фильм единственный вопрос и отвечает ли на него или же все несколько сложнее, нежели просто рассказывание истории, пусть даже и не одной?

Сюжет двух серий вращается вокруг Жени, делая его протагонистом основной истории. Женя — персонаж, который первым привлекает наше внимание, герой, чья роковая ошибка порождает основной конфликт и о чьей участи больше всего пекутся зрители. Хотя основное решение сюжета

— отправить его в Ленинград вместо Павлика — было сделано *за него*, а не *им самим*, с последствиями этого решения придется иметь дело только ему. Нам выпало следить за эволюцией образа Жени на протяжении фильма.

Однако под общим «зонтом» находятся две отдельные серии, имеющие собственную драматическую структуру. Первая серия строится вокруг Жени: все проблемы и основные моменты фильма связаны с ним и являются результатом его решений. Вторая строится вокруг Нади, поскольку она стоит в центре драматической ситуации, это ее дилемма и ее история движут нас вперед, к финалу.

Во всех случаях герои-протагонисты не сами сделали выбор в пользу конфликта — они оказались в нем волей обстоятельств. Их участь была обусловлена чужой ошибкой, влиянием внешних факторов, или, как обозначено в названии, судьбой. Но и обстоятельства, и судьба точно так же требуют постановки целей и от протагониста, попавшего не по своей вине в затруднительное положение. Как он (или она) станут справляться с превратностями судьбы?

Протагонист сюжета в целом — Женя, и его цель в обстоятельствах, в которых он волею судеб оказался, — отстоять себя и свое. В начале фильма это бесталанный и не особенно блестящего ума молодой человек, которым помыкают и невеста, и мать. Друзья нисколько не помогают ему, а напротив, точно так же принимают за него решения. Его буквально вынуждают сделать предложение, хотя сам он убежден, что это он хочет жениться, и друзья, пригласившие его в баню, буквально накачивают потенциального жениха спиртным. Какая-то часть Жениной натуры уже тогда стремится принимать решения самостоятельно, однако он не способен развить ее ни дома, ни в личной жизни, ни в кругу друзей. Будучи вырванным из обычной обстановки, он вынужден защищать свои интересы. Сюжет строится на преображении героя: он учится принимать решения, отстаивать их и вообще мужает.

В первой серии, где протагонист — Женя, проблема, с которой он столкнулся, конкретна и реальна. Он оказывается в Ленинграде и вторгается чужую квартиру и в чужую жизнь. Его цель — вернуться к нормальной жизни: сначала осознать ситуацию, потом найти способ добраться до дома и как-то объяснить невесте, что случилось. На протяжении серии он пытается вернуться «к нормальной жизни».

Во второй серии цель стоит скорее перед Надей, однако началось все с вторжения Жени в ее жизнь. Как только он утвердился в ее доме и в жизни за новогоднюю ночь, перед ней встал ясный и вполне конкретный вопрос:

кого из двух мужчин предпочесть? То, что она колеблется в своем выборе, и создает основу любовной коллизии, и обеспечивает динамику сюжета. Женя становится более настойчивым — не зря Ипполит называет его «авантюристом» — и перестает думать о Гале, довольно недвусмысленно заявляя Наде о своих чувствах к ней. Она отвечает взаимностью, но в то же время не может не думать об Ипполите и о том, что они уже фактически жених и невеста. Таким образом, ей приходится искать ответ на острый вопрос, возникший всего несколько часов назад: довериться ли своим чувствам или послушаться здравого смысла, выбрать Женю или остаться с Ипполитом? Но эта дилемма имеет непосредственное отношение к Жене, является результатом его вторжения и касается его самого и его будущего, так что даже такая смена фокуса, когда Женя теряет роль протагониста, остается привязанной к сюжету и совместному будущему обоих героев. Они связаны друг с другом судьбой.

Препятствия

Препятствия и для Жени, и для Нади разнообразны и разнонаправленны. Самое же главное из этих препятствий кроется для них друг в друге. Во-первых, встреча стала для обоих героев неожиданностью, во-вторых, они тут же стали создавать трудности друг для друга, и, наконец, когда в процессе развития сюжета полюбили друг друга, это послужило причиной новых проблем. Ипполит был соперником Жени еще до того, как у последнего возникло какое-то чувство к Наде, да и для нее самой он представлял сплошное препятствие. Во всем — начиная с предвзятого отношения к ней, немедленно возникших подозрений и требований объясниться и заканчивая нападением на «гостя» и откровенным заявлением о том, что роман Нади и Жени неразумен, — Ипполит чинит препятствия обоим протагонистам. Друзья также представляют собой проблему — одни запихивают Женю в самолет, другие заставляют Надю поцеловать Женю, и той приходится подчиниться, чтобы не вызвать подозрений: друзья, которые хотят «как лучше», зачастую лишь усугубляют ситуацию. Даже погода, телефон и дверной звонок создают проблемы для наших героев, тем самым способствуя развитию сюжета.

Завязка и начало

В предпосылке фильма высказывается мысль, что одинаковые

названия улиц, однотипные дома с одинаковыми квартирами и стандартной мебелью, даже одинаковые замки с одинаковыми ключами могут нечаянно стать причиной судьбоносного вторжения в чью-либо жизнь. Эта картина единообразия советской эпохи, снабженная едким комментарием в жанре социальной сатиры, на деле не особенно отличается от ситуации со стандартными жилыми домами в Америке тех же лет. А вот что особенно интересно в завязке и начале данного фильма — так это подача зрителю этой самой «взаимозаменяемости», призванная подготовить его к тому, что она послужит толчком к развитию будущего сюжета. Анимационные кадры в самом начале, в которых беспрестанно меняется один и тот же дом, плавно перетекают в изображения реальные — в мириады совершенно одинаковых окон в лабиринте одинаковых улиц с одинаковыми же названиями. Мы узнаем, что даже местные жители не всегда могут отличить один район от другого, — и вот мы уже готовы поверить, точнее, позабыть о своем недоверии к основополагающему элементу, на котором базируется сюжет. Иными словами, мы убеждены, что такое возможно — взять такси в чужом городе, назвать собственный адрес и попасть в чужую квартиру, не догадавшись о том, что едешь не туда. Даже ключ подходит к замку. Если зритель не поверит этой предпосылке, значит не поверит и тому, что за ней последует, и усилия тех, кто рассказывает историю, пропали. Так что совершенно необходимо завлечь зрителя так, чтобы он поверил.

Основное напряжение, кульминация и развязка

Точно так же как вопрос с протагонистом и целью, главные структурные вехи сюжета здесь присутствуют в трех видах. Основное напряжение, кульминация и развязка основного конфликта: и для фильма в целом, и для отдельных ключевых моментов.

Поскольку Женя — протагонист всей истории, то основное напряжение связано с ним. Сможет ли он отстоять свои интересы? Примеры с Галей, матерью и друзьями вроде бы показывают нам, что ему это не по силам, но, поскольку он оказался в экстремальных обстоятельствах — застрял в чужом городе и очутился в чужой квартире, — это напряжение выходит на первый план. Причем основное напряжение сюжета проявляется позднее, нежели напряжение первого эпизода, потому что предполагается, что он (и вместе с ним зритель) осознает, какие препятствия ему предстоит преодолеть, в частности в лице Нади и

Ипполита. Его первое побуждение — спрятаться, второе — бежать. Кульминация сюжета также напрямую не связана с кульминационными моментами обоих эпизодов. Она наступает в момент, когда Женя заявляет, что стал другим человеком и произошло это потому, что он встретил Надю. Это происходит в первой трети второй серии, и его слова немедленно требуют проверки возвращением двух ее подруг. Он пытается вести себя самоуверенно, как Ипполит, и становится довольно нахрапистым; да, он изменился, но ему все еще неловко в новом облике. А развязка всей истории наступает в момент, когда он отстаивает свои права на Надю и на то, что они теперь вместе, перед своими друзьями и матерью. Тот Женя, которого мы видели в начале первой серии, так никогда бы не смог, — но он изменился, эволюция характера завершилась, и перед нами действительно совсем другой человек.

Первая серия тоже принадлежит Жене, но определяющие моменты ее куда более сиюминутны и прагматичны, чем у всего сюжета. Из-за ошибки, в результате которой в Ленинград полетел он, а не Павлик, перед Женей встала дилемма, которую он поначалу даже не осознавал, будучи уверенным, что решает ее. Как только он прибывает в Ленинград, совершенно не осознавая этого, и едет по «своему» адресу, начинается основное напряжение первой серии. Сможет ли Женя найти выход из этой безумной ситуации? Кульминация наступает тогда, когда он вроде бы понимает: продержаться до утра, до первого самолета в Москву, ему есть где. Надя просит: «Откройте шампанское», — потому что он останется, решение найдено. Он знает, когда будет первый рейс, и теперь надо лишь дождаться звонка Гали. Они представляются друг другу, и оказывается, что первоначальная дилемма решена: он дождется утра, чтобы вылететь в Москву, у Нади. А развязка приходит ближе к концу первой серии, когда Женя и Надя танцуют и, смеясь, вспоминают случившееся, тем самым демонстрируя, что им по-настоящему понравилось общество друг друга. И этот Новый год они запомнят навсегда. Первая дилемма успешно разрешена, и теперь, в самом конце первой серии, возникает вторая: Женя влюбился в Надю, а ее ревнивый жених звонит в дверь. Отличный импульс для того, чтобы зритель с интересом ждал второй серии.

В центре второй серии стоит история Нади. Вопрос касается ее выбора в любви, основной конфликт представляет собой любовный треугольник, в котором она — гипотенуза. Поскольку эта дилемма медленно назревала на протяжении всей первой серии, первый акт второй серии особенно короток. Не требуется знакомить зрителя ни с историей, ни с героями — он уже все о них знает. Надо лишь прочно зафиксировать

внимание зрителя на том, что за Надей ухаживают уже двое мужчин, и она должна принять решение. Сможет ли Надя выбрать между Женей и Ипполитом? Особенно ясно это ощущается, когда Ипполит бросается на Женю, они борются, и когда Женя начинает брать верх, Надя выставляет обоих мужчин из квартиры. Они бьются за нее, а она не может выбрать и в какой-то момент винит в этом обоих. Это действие призвано оттенить кульминацию, во время которой Надя велит Жене: «Уходи», — и он, вопреки тому, что было ранее, на сей раз повинуется. Ипполит ушел в последний раз — промокший насквозь и готовый умереть, — но невозможность и невероятность их любви заставили ее отказаться от обоих мужчин, и она выгоняет Женю. Развязка ее истории наступает, когда она открывает своим ключом дверь Жениной квартиры. Она выбрала Женю и их невозможную любовь; она пришла к нему сама.

Тема

Трудно спорить, что темой фильма является еще что-то, кроме судьбы. Не потому даже, что это обозначено в названии, а потому, что иначе как капризом фортуны, не объяснишь кардинальные изменения в жизни главных героев и их близких. Ипполит и Галя также изменились, но это был не их выбор. Женя открыто говорит о руке судьбы, когда в финале благодарит друзей за то, что его — их с Надей совместное — счастье стало возможным из-за ошибки тех самых друзей, когда они отправили его в Ленинград. Не будь судьбы, они были бы несчастны. Ипполит, стоя под душем в пальто и шапке, философски замечает, что их любовь обречена, что им «не судьба» быть вместе. А Женина мать и вовсе утверждает, что только судьба может распорядиться, как и чем закончится новая любовь ее сына, когда в финале произносит: «Посмотрим». Она вовсе не сетует и не осуждает, по ее мнению, все решает судьба.

Единство

Хотя в фильме две серии, отданные отдельным персонажам, именно единство действия объединяет их. И дело не только в том, что основная история четко связана с действиями Жени, — даже тогда, когда структура сюжета второй серии определяется Надиными нуждами, дилемма, вставшая перед ней, возникает оттого, что она полюбила Женю; решение, которое она должна принять, имеет к нему непосредственное отношение.

И в первой серии, хотя действия Жени и не сразу фокусируются вокруг Нади, — ему надо придумать, как исправить ошибку и вернуться домой, — все придуманные им решения все равно связаны с нею. Таким образом, его действия в первой серии, центром которой он является, имеют непосредственное отношение к Наде, а ее цель во второй серии определяется из потребности принять решение, касающееся и его самого. Иными словами, и развитие действия, и эволюция образа Жени определяются растущей серьезностью его отношений с Надей. А по мере того как в ткань основного повествования вплетается эффектная сюжетная линия, обусловленная действиями второстепенного персонажа, эта история в двух частях с двумя протагонистами обретает единство вне зависимости от того, на ком фокусируется сюжет — на нем или на ней.

Экспозиция

В самом начале фильма звучит закадровый голос, основная цель которого — подготовить зрителя к завязке сюжета: в разных городах есть совершенно одинаковые, неотличимые друг от друга улицы, дома и квартиры. Для прочих примеров экспозиции в фильме закадровый голос не используется.

Наиболее часто встречающимися приемами, призванными посвятить нас в тайны жизни героев, являются конфликт и юмор. В сцене, где Надя обнаруживает Женю в собственной кровати, присутствие и того и другого очевидно. Когда она принимается его будить, пытается выставить вон, заставить одеться и дать понять, что это чужая квартира, мы очень многое узнаем не только о нем, но и о ней. В сцене много отличных комических приемов: герой спьяну падает и засыпает, браня разбудившую, оба спорят, чья это квартира, — на деле это большая экспозиционная сцена, компенсирующая необходимость давать информацию каким-либо другим способом. Появление Ипполита и его обвинения в адрес Нади и Жени вынуждают обоих оправдываться, в результате мы узнаем о них еще больше: это тоже экспозиция. Сходным образом появление двух подруг Нади и то, что они приняли Женю за Ипполита, служит для экспозиции, которая осуществляется — и кроется — за комическими приемами и конфликтными ситуациями.

Создание образов

Очевидно, что образ Жени проходит наибольшую трансформацию на протяжении фильма, поэтому на его создание потрачено самое значительное количество сцен. В начале фильма перед нами предстает застенчивый и робкий человек, который достаточно дезориентирован в обществе и очень легко подчиняется чужой воле. Очки и сутулость усугубляют впечатление. Интересное наблюдение: по мере того как Женя чувствует все большую уверенность в себе, очки он надевает все реже. Человек в исподнем, пытающийся как можно незаметнее выбраться из кровати и поспешно натянуть штаны в сцене первого появления Ипполита — все еще тот робкий слабак, которого мы видели в начале фильма. Но когда ему удается одолеть Ипполита, после того как тот на него напал, он не просто превратился в мачо — он даже наступил на поверженного врага. Он по-хозяйски обращается с Надиными подругами — такое обращение скорее свойственно брутальному, абсолютно уверенному в себе мужчине. Но позднее, когда ему приходится парировать оскорбления и периодически возникающие обвинения Нади, в какой-то момент он снова надевает очки, но они больше «не его». Они — атрибут прежнего Жени.

Надя же сначала кажется более уверенной в себе, чем есть на самом деле, в чем мы убедимся впоследствии. Она еще не определилась, кто она, где она и чего желает. Она хочет выставить Женю из квартиры, хочет замуж за Ипполита и хочет угодить жениху. Однако почти не возражает против обидных обвинений Ипполита, а позднее мы узнаем, что у нее были отношения с женатым человеком, длившиеся целых десять лет, а он так и не оставил жену. Позднее, в отличной сцене с фотографией Ипполита, нам демонстрируют, что она все еще сомневается. Она кладет ее лицом вниз и просит Женю подыграть ей, чтобы она смогла солгать подругам. Однако потом неоднократно выставляет ее, тем самым демонстрируя, что все еще колеблется, не решаясь сделать выбор между двумя мужчинами. Позже она даже намеревается подобрать фотографию, выброшенную Женей на улицу, но для этого просит его помочь ей одеться и обуться. В этот момент она сообщает ему два послания: мне нужен Ипполит и мне нужен ты — так она и чувствует на самом деле. Неожиданная дилемма встала перед ней, и она никак не может понять, что же должно быть на деле. Построение ее образа способствует нагнетанию напряжения в истории.

Интересно создание образа Ипполита: это наполовину фигляр, наполовину философ. Во время своего первого появления он — олицетворение уверенности в себе, и эту убежденность в собственной правоте он теряет далеко не сразу — она присутствует и в следующие его визиты. Хлопает дверью с негодованием человека, оскорбленного в лучших

чувствах: при этом в себе он нисколько не сомневается, сомневается лишь в Наде. Угрозы Ипполита и откровенное женоненавистничество, наглядно демонстрируемое в присутствии Нади, легко заставляют нас поверить, что Женя ей подходит куда больше, а этот человек с замашками фанфарона ее не заслуживает. Однако он появляется снова, пьяный и преобразившийся. Усевшись за стол, он начинает размышлять, можно ли «спланировать» счастье и что жизнь совершенно не такая, какую, кажется, мы можем сделать себе сами. После чего отправляется в душ в пальто и шапке, где и произносит один из самых правдивых и пронзительных диалогов в фильме. Несмотря на то что он ведет себя совершенно по-фиглярски, говорит он абсолютно справедливые вещи. Точно зеркало, он показал им, как выглядит их поведение со стороны, — сказал, что их эскапада безумна и обречена на провал. К тому времени, как Ипполит уходит, «чтобы умереть в одиночестве», мы с его подачи совершенно другими глазами смотрим на роман Жени и Нади. Он прав, но нам это не нравится. Наде и Жене тоже, и они ощутимо меняются после его слов. Жизнь не может нам этого дать, и оба понимают, что ведут себя, точно «немного сумасшедшие». Что это лишь блажь, страсть, в которую оба поверили, а вслед за ними и зрители, — хотя в глубине души мы бы желали, чтобы это было настоящее чувство.

Развитие сюжета

В этом фильме для развития сюжета широко использован прием «снежный ком». Одна-единственная ошибка в самом начале привела к тому, что Женя очутился в Ленинграде — и в Надиной жизни; и все последующие события непосредственно связаны с ней. Не будь этой ошибки, не было бы и сюжета. Несколько раз на протяжении фильма нам напоминают об этом — самое заметное упоминание о ней встречается в финальной сцене, когда будущее счастье пары напрямую соотносится с этой судьбоносной случайностью, без которой ничего бы не произошло. Потому она так важна для рассказчиков и стоит каждой минуты, потраченной на то, чтобы зритель поверил в придуманную авторами историю. Как только мы поверили вдобавок к тому, что Женя улетел в Ленинград вместо Павлика и легко попал в квартиру Нади, все последующие события обретают для нас четкие причинно-следственные связи. Естественно, Надя старается выставить его из квартиры, для чего ей надо объяснить, что он не туда попал. Логично, что сначала он ей не верит, но, как только до него доходит истина, он начинает думать, как выпутаться

из ситуации. Он хочет лететь обратно в Москву, поговорить с Галей, обнаруживает, что у него нет денег и желает занять их у единственных сколько-нибудь знакомых ему в Ленинграде людей — Нади и Ипполита. Совершенно естественным кажется и то, что он остается в квартире, чтобы дождаться звонка Гали, и даже то, что Надя пытается выдать его за Ипполита, когда появляются ее подруги, также вполне закономерно. Поскольку выбора у него практически нет, ему приходится полагаться на ее доброту, а ей не очень хочется, чтобы подруги знали, что она встречала Новый год с незнакомцем, а не со своим женихом. Когда они начинают влюбляться, то ведут себя совершенно логично, сообразно растущей привязанности друг к другу. Объяснима и ревность Ипполита. Хотя за этим следуют забавные и нелепые сцены, ни одна из них не выпадает из внутренней логики повествования. Отсюда и начинают, точно снежный ком, нарастать события.

Скрытая ирония

С начала и до конца фильм изобилует примерами драматической (скрытой) иронии. С первой же сцены мы знаем, чего Галя добивается от Жени, хотя сам он этого не понимает. В финале его друзья принимают Надю за Галю — дивная реприза сцены, в которой ее подруги решают, что Женя — это Ипполит, и мы вновь оказываемся осведомленней героев. Между этими сценами встречается масса случаев применения скрытой иронии: длинные и очень впечатляющие сцены, построенные на том, что зрителю известно то, чего не знает кто-то из героев. Так, например, в сцене, где Надя убеждает Женю, что это ее квартира, драматическая ирония является основным приемом. Когда в квартире впервые появляется Ипполит, Женя прячется в соседней комнате, но Надин ухажер пока находится в неведении. Когда Женя крадет Надино фото, она не знает об этом до тех пор, пока не возвращается со снимком Ипполита, а Женя не отбирает его и не рвет на клочки. Но, перед тем как уйти из ее квартиры, Женя признается в краже фотокарточки, что показывает, насколько он изменился как личность. Таким образом, примеров применения иронии в картине множество, и разнообразны пути, которыми герои узнают правду. Подруги Нади, однако же, правды не узнают вовсе — тем более разительно контрастирует со сценой встречи с подругами финал, когда Женя признается во всем друзьям и матери.

Подготовка и последствия

Интересная взаимосвязь наблюдается между вступительными сценами и примерами подготовки и финала. Имеются сцены на улице, единственная цель которых — помочь в подготовке или в восприятии важных драматических поворотов сюжета. После того как Надя выставляет за дверь Женю и Ипполита, следует блестящая сцена, когда показывают зимнюю стужу, метель и двор огромного безмолвного многоквартирного дома, сперва разделивший, а потом вновь объединивший обоих мужчин. Между ними происходит небольшая драматичная сцена, в ходе которой они наперегонки спешат обратно в квартиру Нади. Сцена, когда автомобиль пьяного Ипполита, виляя, едет по ледяной дороге, — демонстрирует его разочарование и гнев из-за ситуации с Надей. Прекрасный пример не только подготовки, но и некой «руки судьбы» — сцена, когда Женя, оставшись без копейки денег и не представляя, что делать дальше, топчется на улице, чтобы согреться. В кульминационный момент сцены порывом ветра открывается дверь, маня его зайти в подъезд.

И среди сцен в квартире существует множество примеров подготовки и финала. Всякий раз, когда звонит дверной звонок, это готовит героев и нас к тому, что сейчас что-то изменится. И каждый раз, когда Ипполит в негодовании хлопает дверью или Женина эскапада заставляет подруг Нади ретироваться, наступает момент, перетекающий в следующую сцену. Весь финал первой серии изобилует подготовками и решениями. Теперь, когда между Надей и Женей заключается что-то вроде договора, они мирно отправляются на кухню, и там происходит драматичная сцена объяснения, которая в свою очередь ведет к сцене, когда герои включают музыку. И это — подготовка к следующей сцене, в которой они танцуют и смеются. Моменты, когда герои подшучивают друг над другом, потешаясь над абсурдной ситуацией, в которой оказались, и есть длинное завершение всей первой серии. Но тут снова раздается звонок в дверь. Мы уже знаем, что после него непременно появится кто-нибудь, кто обязательно вмешается в происходящее между главными героями. Это и есть сцена подготовки, но на сей раз к событиям, которые произойдут в следующей серии.

Закладка и ее использование

С момента, когда Павлик появляется на пороге Жениной квартиры и

разговаривает с его матерью, мы знаем, что этой ночью он летит в Ленинград. Эту же закладку мы слышим и в бане, но, разумеется, реализация ее происходит, когда все едут в аэропорт и совершают роковую ошибку. Прекрасно сделана закладка о том, что адрес Жениной квартиры полностью совпадает с адресом Надиной квартиры. Притом используется она дважды — во второй раз тогда, когда она приезжает к нему в Москву. Закладка — ее телефонный номер. Он использует ее, когда пытается звонить из аэропорта. Отличная закладка — снимки. Первой отворачивает фотографию Ипполита Надя, чтобы пришедшие с визитом подруги ни о чем не догадались, потом этот снимок поворачивают лицом, снова отворачивают, прячут, выбрасывают из окна, находят и подбирают и, наконец, рвут в клочья. Новая электробритва, подарок Ипполиту, также является закладкой, — ее использует Женя, чтобы укрепить свои позиции в глазах Нади. Даже тонкие подошвы ботинок Ипполита — тоже закладка, которая используется впоследствии. Телефон, дверь и лифт представляют особенный интерес. Когда небольшие детали и незначительные ситуации используются в духе Эрнста Любича, неоднократно повторяясь в различных вариациях, они могут стать прекрасными комическими элементами сюжета и блестящими примерами закладки. Такой закладкой становится ожидание звонка от Гали, а неожиданный звонок Ипполита комически обыгрывается и являет собой использование закладки. Каждый последующий телефонный звонок: трудности со связью, на линии оказывается тот, кого не ждали, — отличное использование закладки. То же самое и с дверным звонком — всякий раз, когда кто-то звонит, происходит перемена в жизни героев. Каждый стук и звонок раздаются неожиданно, и мы вместе с Надей и Женей, по мере того как они все больше и больше симпатизируют друг другу, ждем (и пугаемся) этого стука. Крошечный лифт становится местом комической ситуации — отличная форма закладки. Сначала туда еле-еле протискивается огромный пес, потом Женя и Ипполит, отпихивая друг друга, стремятся попасть туда и выбраться оттуда первыми, и им же приходится надевать пальто в тесном помещении. Так нам наглядно демонстрируются их соперничество и растущая антипатия друг к другу.

Элементы будущего

На всем протяжении истории строятся планы, конструируя, таким образом, зрительские ожидания. Начиная с вопроса о предновогоднем

походе в баню, момента, когда Женя дает Гале ключ от своей квартиры, разговоров о том, что Павлик едет в Ленинград, — все начало ленты изобилует намеками на будущее персонажей, заставляющими нас ждать, что же дальше. Появление Жени в мире Нади, ее подготовка к Новому году и встречи с Ипполитом — тоже элементы будущего. То, что она одалживает Жене денег, и то, что он многократно звонит по телефону, чтобы успокоить Галю и узнать о ближайших рейсах, — все это заставляет нас ждать, что же будет. Пальто и вообще верхняя одежда тоже создают отличный задел на будущее, поскольку показывают, останется ли кто-то из героев в квартире, а также демонстрируют, что тот или иной персонаж собирается уходить. Когда открывают бутылку шампанского и едят — или не едят, — это тоже элементы будущего. Они заставляют нас с нетерпением ждать развития событий и работают так же эффективно, как если бы флешбэком прокручивали кадры. Так, Ипполит сразу все понимает, увидев открытое шампанское и тарелки, из которых недавно ели.

Отдельного упоминания в качестве элементов будущего заслуживают песни из фильма: их тексты — это одновременно закладка и задел на будущее. Первая песня Нади — о темени за окном как зловещем предзнаменовании. Вторая — о путешествиях и отъездах, и поется тогда, когда Женя уже собрался уезжать. Позже, когда они уже увлечены друг другом, Женя поет: «Если у вас нет жены», а она парирует песней, где лирическая героиня заявляет: «Мне нравится, что вы больны не мной». Каждая песня показывает рост их привязанности друг к другу и служит отличной закладкой — однако в текстах есть предсказательный мотив, который также может быть отнесен к элементам будущего. Скоро настанет тьма? Что он предпочтет — поезд или самолет? Даже останется ли он без жены и дальше?

Правдоподобие

Как уже обсуждалось, восприятие этого сюжета во многом базируется на том, поверит ли зритель изначальной предпосылке — тому, что он, не ведая, может очутиться в ином мире, выбраться откуда будет весьма трудно? Хотя и возможно, но крайне маловероятно — вот вам золотое правило правдоподобия сюжета. В этом контексте правдоподобие не является неотъемлемой частью сюжета, потому-то в начале фильма и уделяется столько времени тому, чтобы побудить нас поверить в основную конструирующую силу сюжета. Если нас не подготовить к тому, что герой

попросту взял такси в ленинградском аэропорту, приехал и не заметил разницы между домами, а его ключ подошел к замку, мы не поверим в историю. Однако стоит нам поверить в предложенную предпосылку — и вот уже история вполне укладывается в рамки достоверного. В возникшей абсурдной ситуации развитие событий происходит вполне логически объяснимым путем, а герои действуют в рамках известных и постоянно меняющихся обстоятельств сообразно собственному характеру.

Действие и занятие

Фильм предлагает несколько интересных примеров двусмысленности действия, которое одновременно является и занятием. Как только Женя понимает, как влип, все, что он пытается сделать после этого, — явное занятие, то, что он делает, — видимость действия. Он желает позвонить домой, хочет занять денег на билет, даже просто поесть. Но эти его действия неверно истолкованы Ипполитом, который думает о целях и значениях, вовсе не подразумевавшихся. По крайней мере, пока. Ипполит начал подозревать, что между Женей и Надей что-то есть, задолго до того, как у него появился для этого повод. Ему чудились скрытые намерения на пустом месте. Позднее, когда Женя бреется подаренной Ипполиту бритвой, — это чистой воды действие. Он делает это, чтобы утвердиться в собственных глазах и глазах Нади, — своего рода вызов. Другой пример разительного контраста — когда Ипполит моется в одежде, даже не сняв пальто и шапки. Естественно, это не ежедневный душ — у этого действия есть конкретная цель. Он хочет показать им, как ему больно, как его задевает то, что они делают, что они сводят его с ума, вот он и ведет себя, как сумасшедший, одновременно произнося самые правдивые и пронзительные реплики всего фильма. Занятие здесь лишь повод подчеркнуть значимость слов — точно так же как в сцене, когда Женя помогает Наде надеть пальто и обуться. Выполняя простые действия, он одновременно признается ей в своих чувствах. А порой и действия, за которыми стоит определенная цель, замаскированы под простое занятие: например, когда оба героя ищут повод остаться. Оба притворяются, что руководствуются вполне практическими причинами, пока не признаются, что вовсе не это движет ими, а желание устроить так, чтобы он остался с ней.

Диалоги

Женя и Надя разговаривают живо и остроумно; не все, что они говорят, приятно слушать, но воспринимаются их слова довольно позитивно. Начинают они со взаимных обвинений, выясняя, чья же это квартира. Но потом, в конце первой серии, на фоне уже вспыхнувших чувств, они со смехом говорят о том, как «ты мне сразу не понравился» и «ты была отвратительна». Позже она называет его «нахалом», и он соглашается. Такие шутки, остроумный обмен репликами, которые значат совсем не то, что в них говорится, характерны для взаимоотношений героев. У Ипполита слова значат ровно то, что значат, даже когда он настроен на философский лад, а уж когда бранится и обвиняет — всегда. В общении главных героев важен даже тон: с помощью диалогов они отделяют себя от остальных, сохраняя между собой невидимую связь, которую никто больше не чувствует. Одни вариации на тему «я не Ипполит» и «это не Ипполит» являются отличным примером того, как у пары сформировался особый язык по мере роста привязанности друг к другу, за чем позволено наблюдать нам, зрителям.

Зрительный ряд

Априори снимавшийся в студийных павильонах фильм, где натурные съемки представлены всего лишь парой кадров с улиц, как правило, темных и заснеженных, не изобилует визуальными красотами. Есть исключительно декоративные кадры (Надя на вокзале и на мосту через реку) и комические трюковые, как кадр со столкновением машины Ипполита с грузовиком, груженым снегом. Но по большей части кадры не являют собой образец чистой красоты. Однако есть еще один способ использования зрительного ряда для поддержания сюжета. Лучше всего он характеризуется словами «красота персонажа». Внешний облик четырех главных героев ощутимо трансформируется на протяжении всей картины. В самом начале Женя кажется маленьким занудой в очках, неловким в движениях. Но по мере развития сюжета он не просто избавляется от очков и меньше сутулится — он предстает в куда более выигрышном свете в визуальном смысле этого выражения. Ипполит часто выглядит невзрачным и нелепым, но в сценах, когда Надя уделяет ему больше внимания, кажется даже импозантным. Галя вполне привлекательная в самом начале, но во время сцен разговора по телефону освещена тускло и снята в основном снизу, что делает ее не такой привлекательной — и внешне, и в качестве любимой женщины Жени. Надя же, безыскусная в самом начале, по мере

того как крепнут чувства Жени к ней, становится все красивее. Свет становится мягче, на лице выделяются благородные скулы, а улыбка и слезы делают ее исключительно интересной. Как только Женя (и мы вслед за ним) влюбляется в нее, она превращается в красавицу. Так что в определенном смысле зрительный ряд помогает писать историю даже в камерных декорациях.

Драматические сцены

Хотя в сцене, когда друзья Жени в аэропорту решают отправить его в Ленинград вместо Павлика, принимают участие всего два второстепенных персонажа, она является одной из самых захватывающих и сюжетообразующих. Не менее важно, чем поверить в завязку, для зрителя — не упустить момент принятия ключевого решения. Если бы он не был столь ярко выражен, история лишилась бы правдоподобия, если бы Женя просто проснулся в самолете и взял такси до дома, у нас было бы куда меньше причин дальше наслаждаться историей и забавляться ситуацией. Однако нам предлагают длинную сцену, в которой Женя и Павлик, единственные, кто точно знает, кому лететь, заснули пьяным сном. Остальные двое этого не помнят, хотя вся компания уже очутилась в аэропорту. Путем цепочки логических рассуждений они решают, что летит Женя, таким образом совершая ошибку, послужившую основой сюжета. Каждое из суждений выглядит вполне рационально, тем более для крепко подвыпивших людей. Вот пока они рассуждают, мы и проникаемся верой в то, что все так и произошло, и продолжаем наслаждаться историей.

С Надей и Женей также есть множество блестяще прописанных сцен: четко понятно, что нужно героям, что ими движет, эффектная постановка, отличное использование декораций и костюмов, резкая смена настроений и направлений сюжета. Отличный пример тому — обе сцены с коллегами Нади. Она очень хочет, чтобы те остались в неведении, что перед ними незнакомец, а не Ипполит, о котором она им рассказывала. Он отказывается подыграть ей, но пользуется возможностью поцеловать ее, а потом еще раз, но с большим значением. Посмотрев первую сцену, мы уже знаем, что нужно ей, что ему, что она делает, чтобы вышло так, как нужно ей, и как он этим пользуется. Во второй сцене с участием подруг, когда уже Надя уверяет их, что это не Ипполит, он пользуется их появлением, чтобы укрепиться в новообретенной роли мачо.

Широко используются также «парные» сцены. Например, обе сцены с

подругами Нади, где вторая — первая наоборот: сцена, где подруги Нади принимают Женю за Ипполита, является зеркальным отражением той, в которой друзья Жени решают, что Надя — это Галя. И момент, когда Надя находит Женю в своей квартире, повторяется тогда, когда это же случается сделать ее матери.

Дополнительные замечания

Добавленный слой сюжетной структуры в виде необходимости второй серии, по сути, не значит ничего. Существуют двухсерийные ленты, например, «Лоуренс Аравийский», где нет дополнительного персонажа, на котором базировалась бы отдельная история. Но, по правде говоря, даже в таком классическом фильме, как «Лоуренс Аравийский», герой во второй серии уже не совсем такой, каким он был в первой. Так что даже если история чисто технически разворачивается вокруг одного основного персонажа, две серии могут быть совершенно разными. На самом деле, такие сюжеты редки — крайне трудно разделить уникальную историю на две части без наличия отдельного фактора и отдельного слоя семантической структуры. В «Иронии судьбы...» мы имеем первую серию, сюжет которой вращается вокруг Жениной проблемы, и вторую, в центре которой стоит проблема героини, но в обоих случаях и он, и она занимают ключевое место в сюжете и в проблеме. Но нельзя сказать, что «это их история», поскольку это не так. Совершенно ясно, что история принадлежит Жене, и трудности обоих героев неравнозначны. Однако их дилеммы взаимосвязаны и предполагают выбор, связанный с личностью другого. Он не может достичь кратковременной цели — опомниться и понять, что происходит, — без нее и ее помощи. А она не знает, что делать с неожиданно свалившимся на нее будущим, и без взаимодействия с Женей ничего поделать не может. А самое главное — он не смог бы стать тем, кем стал в конце фильма, не пережив всего, связанного с ней. Они неразрывно связаны друг с другом, но их проблемы неравнозначны. Это не история двоих, и героям не надо иметь ни одинаковых целей и проблем, ни схожих сильных и слабых сторон, недостатков или навязчивых идей.

Москва слезам не верит (1979)

Сценарий Валентина Черных

Режиссер Владимир Меньшов

«Москва слезам не верит» — фильм, получивший множество наград международного уровня, включая премии «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке, «Золотой медведь» Берлинале и Государственную премию СССР. Реалистичный и захватывающий рассказ о двадцати годах из жизни трех полных надежд и устремлений девушек из провинции, приехавших в столицу, так же представляет собой сложную и многоуровневую вариацию применения приемов построения сюжета, приведенных в данной книге. В своей основе это история с одним протагонистом, притом она успешно включает в себя два параллельных побочных сюжета, тематически связанных с главным. Такой принцип позволяет наиболее полно раскрыть тему, а также подробно рассказать о жизни женщины в меняющемся мире. Сквозь призму жизни трех подруг с 1958 по 1978 год, взрослеющих, хотя не всегда становящихся мудрее, перед нами разыгрывается весь спектр ролей, которые могла играть женщина в ту эпоху, — от вполне традиционной жены-матери до якобы счастливой независимой и успешной женщины.

Фильм отличает потрясающая игра актеров — в основном главной героини, но и образы ее подруг и их мужчин тоже вышли весьма убедительными. В фильме присутствует реалистичный и неприкрашенный взгляд на жизнь простых малообразованных женщин из глубинки, переехавших в столицу, чтобы работать на производстве; его создатели ни в коем случае не уклоняются ни от гендерного аспекта, ни от темы классового разделения в условиях широко декларировавшегося равенства советского общества, ни от природы счастья и довольства жизнью. А зрителям, жившим за пределами СССР, картина предлагала вполне достоверный рассказ о тогдашней советской жизни[36]. Ни беспросветного мира, полного трудностей и лишений, ни передовой коммунистической идиллии в фильме нет. Мы сталкиваемся с повседневной реальностью, видим радости и проблемы, мечты и устремления героев таким образом, что всему веришь. Это женская «история», рассказанная миру; местами очень грустная, но и юмора, задора, радости и торжества «любви к труду» в ней предостаточно.

Синопсис

1958 год. Расстроенная двадцатилетняя Катя возвращается в рабочее общежитие и рассказывает соседкам, что она недобрала два балла и не поступила в вуз. Придется поступать заново в будущем году. Антонина стирает и гладит в полной народу комнате, а Людмила наносит на лицо маску, чтобы лучше выглядеть. Появляется вполне невинный с виду друг Антонины Николай, и мы узнаем, что все трое — «колхозницы» из провинции, приехавшие в Москву работать и «устраивать жизнь». Все трое выполняют неквалифицированную работу, а Людмила мечтает о красивой и обеспеченной жизни. Она уверена, что обрести таковую можно только познакомившись с определенным мужчиной.

Катя навещает родственницу и получает приглашение пожить в квартире месяц на время отъезда семьи, чтобы присмотреть за собакой. Людмила напрашивается с ней, и обе погружаются в атмосферу хорошей жизни в большой, богато обставленной квартире. Людмила начинает строить планы, как обернуть ситуацию в свою пользу и познакомиться с выгодным кавалером. Она пытается уговорить Катю устроить званый вечер и назваться сестрами — дочерьми знаменитого профессора. Сначала Катя сопротивляется идее, но в конце концов сдается, и в гости приходят мужчины. Рудольфу, работающему на телевидении, которое тогда только начало развиваться, сразу понравилась Катя. Сергей, профессиональный хоккеист, принципиально отказывается от выпивки и начинает ухаживать за Людмилой. Отношения обеих пар стремительно развиваются. Катя приходит в гости к Рудольфу и знакомится с его матерью и братом, а в последний вечер в квартире неохотно позволяет себя соблазнить.

Спустя три месяца после возвращения подруг в общежитие играют свадьбу Николай и Антонина. Катя набрасывается на солености, и выясняется, что она беременна; Рудольфа же она не видела с тех пор, как перестала изображать профессорскую дочку. Она отказывается признаваться ему, потому что не хочет вынуждать жениться. Но на работу приходит съемочная группа телевидения, и у нее берут интервью как у единственной женщины-наладчицы во всем цеху. Несмотря на попытки укрыться, Рудольф, оператор телевидения, узнает ее. Он ведет себя с ней подчеркнуто отстраненно. В ту ночь она плачет в подушку. Тем временем Людмила сообщает, что призналась Сергею, что никакая она не профессорская дочка, тот воспринял новость с облегчением, сделал ей предложение, и они уже подали заявление. Теперь обе подруги при

мужчинах, а Катя беременна и одинока. Встретившись с Рудольфом, она рассказывает ему о беременности, он же все больше отстраняется, а потом и вовсе уходит от нее, отказываясь помочь и даже как-то участвовать в судьбе будущего ребенка.

Пока Людмила собирает вещи, Катя плачет в комнате, в которой скоро останется одна. Вдруг к ним приходит посетительница. Это мать Рудольфа, она жестко и нагло разговаривает с Катей, требуя прекратить всякие контакты с ее сыном и предлагая денег. Катя от денег отказывается и говорит, что ей ничего от Рудольфа не нужно. Когда ребенок родился, за его отца по ошибке принимают Николая, а потом в комнате общежития устраивается праздник в честь девочки, названной Александрой, которую Кате теперь предстоит растить одной. Утешая плачущего ребенка, Катя сидит над тетрадками, собираясь учиться дальше, и ставит будильник, чтобы пораньше проснуться и все успеть. В одиночестве, усталая и несчастная, она, всхлипывая, засыпает.

Прошло двадцать лет — и вот уже другой будильник будит Катю, теперь уже почти сорокалетнюю женщину. Она живет в хорошей квартире, а Александре уже почти двадцать. Скоро выясняется, что у Антонины трое детей, Николай лысеет, но по-прежнему добряк. Потом нам показывают мрачную и неубранную квартиру, в которой одиноко живет несчастливая Людмила. Сергей приходит к ней занять денег: оказывается, что он спивается и уже неоднократно занимал у нее. Она выгоняет его, но он настолько отчаялся, что ударил ее, после чего взял отданные ему «последние копейки» и ушел. Николай и Антонина, радостные, идут на свою работу, а несчастная Людмила — на свою, в химчистку, которую, однако, в тот день посетил генерал. Она с ним заигрывает, но тут появляется его неприятная, с визгливым голосом, жена. Людмила тут же объявляет, что из нее вышла бы отличная генеральская жена. Она совсем не изменилась. В это время фанаты Сергея, который живет на остатках былой хоккейной славы, покупают ему выпивку.

Мы узнаем, что Катя прошла весь путь по карьерной лестнице большого предприятия и теперь управляет им строго, но справедливо. Она заседает в райсовете и приходит в клуб, нуждающийся в финансировании. Оказывается, что одиноких женщин куда больше, чем мужчин, и Кате, как незамужней, предлагают помощь. Она отказывается и заезжает за своим любовником Олегом. Сначала он кажется неплохим, но оказывается, что он женат, встречаются они у него на квартире, пока жена в отъезде, а он еще и трусоват. Он не любит ее, и Катя рвет с ним отношения, уезжает. Покупает сама себе цветы и снова плачет перед сном.

Отправившись летом провести выходные на даче Николая и Антонины, Катя и Людмила видят, какую простую и добродетельную жизнь ведут их подруга с мужем, и спорят на эту тему. Но обе соглашаются, что настоящие мужчины — исчезающий вид. Среди прочего мужчины не хотят, чтобы женщина была успешнее их. Является Сергей — он трезв и обещает вернуть бывшей жене все деньги, которые занимал. Он наконец уезжает из большого города, который так неласково с ним обошелся. Три женщины поют грустную песню о мужчинах и обсуждают взросление, потом Антонина вдруг говорит, что настоящего мужчину женщина создает сама, что готовых не бывает.

В электричке на пути в Москву Кате встречается Гоша, мужчина лет сорока. Он нахрапист, но довольно мил, и «видит» в Кате то, что есть на самом деле, ошибаясь только тогда, когда решает, что она — профсоюзная активистка. Она не спешит его разубеждать. Гоша рассказывает ей об идиллическом пикнике и приглашает на следующий такой же, потом подвозит домой на такси. Когда Катя на следующий день приезжает домой с работы, он ждет у подъезда, напрашивается к ней в гости, на что она, повинуясь минутному порыву, соглашается. Он впечатлен ее квартирой, откровенен с Александрой, которую тут же привлекает к работе — помочь приготовить Кате ужин. За ужином он серьезно просит Катю выйти за него замуж, но с оговоркой: они знакомы всего сорок четыре часа, а нужно пять дней, чтобы лучше узнать друг друга. И мать, и дочь сочли его забавным и обаятельным. Гоша приглашает обеих на воскресный пикник и исчезает.

Воскресным утром Гоша будит Александру и Катю и тащит их на пикник. Его друзья готовят шашлык, играют на гитарах, а вокруг бегают их собаки, пока хозяева дружно расхваливают Гошу. Все кажется совершенно идиллическим, даже Гоша это замечает, но потом признается, что солгал, что это сборище по случаю его дня рождения, который у него на самом деле зимой. И, успокоенный мыслью о том, что он слесарь, а его избранница Катя всего лишь профсоюзная активистка, Гоша раскрывает свою жизненную философию: по его убеждению, мужчина должен быть успешнее, чем женщина, которую он любит и на которой мог бы жениться. Александра и Катя мгновенно усматривают в этом большую проблему.

На завод, где работает Катерина, снова приезжает съемочная группа с телевидения, чтобы взять интервью у директора, и снова за камерой стоит Рудольф, но уже под псевдонимом. Она его узнает, ему же требуется подсказка, и он поражен тем, чего она достигла. Гоша и Катя нежатся в постели после секса и радуются, что случай свел их в той электричке. Потом они неуклюже стараются скрыть, что были в постели, от

пришедшей Александры. Рудольф звонит Кате на работу и предлагает встретиться, но она сразу отказывается, но потом, помедлив, дает согласие. Он является с цветами — она желает побыстрее от него избавиться, но он хочет увидеть свою дочь. Он признается, что прожил пустую жизнь, а она говорит, что боль, которую он ей причинил, придала ей сил и помогла стать тем, кем она является.

Придя к Кате и не застав ее дома, Гоша узнает, что кавалеру Александры угрожают друзья его соперника. Он решает вмешаться и выходит им навстречу. После того как Гоша с другом побеждают хулиганов, он рассказывает Александре о римском императоре, который в разгар своего правления отказался от власти и богатства, потому что есть вещи поважнее. И признается Александре в том, что любит ее мать. Но, когда Александра рассказывает матери о драке, Катя сердится и ругает Гошу, которого очень задел ее неуважительный тон.

Однако позже она извинилась, и отношения стали вроде бы налаживаться, но тут заявился Рудольф. Катя неохотно представляет его Гоше как старого друга, но тот вдруг ляпнул, что она — директор завода. Гоша, который понял, что Катя лгала ему, поначалу пытается унять обиду, но не выдерживает и уходит. Катя говорит, что он больше не придет. Рудольф, однако, остается, и Александра узнает от матери, что это ее отец.

И снова Катя плачет из-за мужчины, но тут к утешающей Александре присоединяются Людмила и Николай с Антониной. Они желают помочь и выясняют, что Гоша не показывается уже неделю, никак не объяснив свой уход. Под напором расспросов Катя признается, что не знает ни его фамилии, ни адреса, ни места работы, ни как с ним связаться вообще. Но, несмотря на все, точно знает, что любит его. Вооруженный скудной информацией, Николай отправляется на поиски и вскоре обнаруживает Гошу в людной старой квартире, где он живет в комнате, полной книг. Гоша пьет. Николай присоединяется к нему, они напиваются и спорят, точно старые приятели. Все три женщины плачут из-за мужчин, и вдруг в квартиру вваливается пьяный в стельку Николай, а с ним — нарядно одетый Гоша.

Его оставляют наедине с Катей и идут на кухню есть борщ. Потом Гоша с Катей присоединяются к сидящим за столом, точно ничего не случилось. Все ретируются из кухни, а Катя сетует, что она так долго искала Гошу. На что тот отвечает, что всего неделю.

Протагонист и цель

«Москва слезам не верит» до основания построена на интереснейшей и весьма сложной драматургии. Совершенно ясно, что протагонист всего сюжета — Катя: это ее цели, ее жизнь, ее слезы и финальный триумф лежат в основе всей истории. В то же самое время у Людмилы и Антонины тоже есть отдельные истории, независимые от истории Кати. Одновременно с этим они, Людмила в особенности, функционируют и в Катиной истории в качестве второстепенных персонажей и на первый взгляд кажутся просто героинями побочных сюжетов. Однако у каждой из них — своя история любви и поиска личного счастья. Каждая из этих историй контрастирует с более сложной и полной нюансов главной, Катиной, историей взросления.

Катя — серьезная, начитанная, протагонист основной истории; ее цель — самореализация. Она верит, что достигнуть ее можно, получив образование, но интриги Людмилы, необходимость лгать Рудольфу и его собственные жизненные стремления отвлекают ее от достижения таковой. Наблюдая за подругами и провалив экзамены, Катя кажется самой неприспособленной к взрослой жизни в большом городе из всех трех. Ее не устраивают ни простота желаний и отсутствие грандиозных устремлений у Антонины, и она не особенно возражает против интриг Людмилы, которая хочет быстро преуспеть, подцепив подходящую партию; она — между ними. Подруги тянут ее каждая в свою сторону, а она видит и достоинства, и недостатки и того и другого подхода к жизни.

Людмила — важный персонаж в истории Кати; помимо прочего, она втравливает подругу в авантюру, в которой обе выдают себя за дочерей профессора. Однако она сама является протагонистом собственного сюжета, второго по значимости в фильме. Она тоже желает преуспеть, но, в отличие от Кати, не ценой собственных усилий. Людмила убеждена, что интриги и везение — единственный ключ к успеху. А встреча с правильным кавалером — залог беззаботной жизни.

Антонина играет определенную роль в жизни Кати, но далеко не такую важную и определяющую, как Людмила. Она — рассудительная, всей своей жизнью демонстрирующая путь, альтернативный тому, что выбрала Катя. Ее целью также является самореализация (правда, сомнительно, чтобы она мыслила такими категориями), однако система убеждений и подход к жизни состоит в принятии этого мира, а не вызова ему. И она вполне довольна своей жизнью.

Поскольку дилеммы, которые встают перед Катей, результат как внешнего, так и внутреннего конфликта, очень хороший сценический прием — привлечь подруг героини, подталкивающих ее к принятию того

или иного решения, способствующего выходу внутренних конфликтов наружу. И Людмила, и Антонина функционируют в ее истории, в то же время создавая собственные, отражающие различные аспекты встающих перед Катей дилемм. Каждая из них являет пример того, что будет при выборе того или иного пути, что помогает зрителю объяснить, почему Катя не уверена в правильности собственного.

Препятствия

Окружающий мир, мужчины, которых любят (или не любят), и сама Катя создают значительные препятствия по мере развития сюжета. Каждый из этих источников препятствий имеет почти равный вес и равное значение для Катиной борьбы за поиск своего места в жизни.

Советская действительность, представленная заводскими цехами и комнатами в рабочем общежитии, являет собой то непризнанное классовое и гендерно разделенное общество, внутри которого (и против которого) борется Катерина. Заправляют на заводах мужчины, и, хотя она оказывается на удивление технически подкованной, зарплату ей не повышают. Женщины из общежития имеют куда меньший вес в мире, обладающем вполне четкой и осязаемой социальной градацией. Совершенно подсознательно желая перебороть систему социального устройства, в которой живет героиня, она старается изменить свое в ней положение — сперва пытаясь поступить в институт, потом, как Людмила, обманом, а в конце концов — трудом.

Трое возлюбленных Катерины также являют собой серьезные препятствия на пути поиска ею себя и устройства своей жизни. Рудольф, на первый взгляд обаятельный и интригующий, — совершенно незрелый, и, когда ситуация меняется, на него оказывается невозможно рассчитывать. Он оставляет Катю наедине с беременностью и проблемами. Олег женат и может уделить Кате время лишь тогда, когда жены нет рядом. Он добродушен и безобиден, в нем есть определенный шарм, но он трус и дает понять, что его намерения касательно Кати столь же несерьезны, как и у Рудольфа. Гоша же создает конфликт совершенно иного рода. Он загадочный и слишком хороший. Она хочет верить его рассказам о себе и постепенно поддается его обаянию. И хотя он открыто признается Кате в любви и желании быть с нею и его намерения куда серьезнее, чем у обоих предшественников, однако он не сообщает ей ни своей фамилии, ни адреса. Кате приходится самой добиваться ответа на вопрос о том, стоит ли

ему доверять, особенно актуальный в свете прошлых отношений.

Собственная неуверенность Кати также является серьезным источником конфликта. Интуиция велит ей не ввязываться в хитроумные планы Людмилы касательно привлечения молодых людей, тем не менее она не может ему противостоять.

Она не осмеливается сказать Рудольфу о беременности, пока не становится слишком поздно, но это повторяется еще раз — она не станет разубеждать Гошу и рассказывать, кто она и как преуспела, пока говорить об этом не становится слишком поздно. Некоторые удары судьбы она прямо-таки навлекает на себя, когда ищет свое место в мире, желая определить свою роль и свои права.

В Катиной истории переплетены все три источника конфликта, причем каждый провоцирует возникновение новых дилемм и новых кризисов, каждый стоит слез. Самое главное препятствие для Катерины — неуверенность в себе. Героиня делает карьеру, тем самым раздвигая рамки собственного мира, но сочетание сомневающейся натуры и ненадежных мужчин, которые встречаются на ее жизненном пути, в процессе развития сюжета частенько заставляет ее плакать в подушку.

Завязка и начало

Завязкой сюжета является то, что молодые женщины из провинции все чаще приезжают в Москву, чтобы сделать карьеру и выйти замуж — найти себя в будущем, определенном двумя вышеперечисленными рычагами. Москва сильно отличается от городков, в которых они выросли, являясь своего рода испытательным полигоном, проверкой на прочность. Москва — предел мечтаний, место, где только и возможно стоящее будущее. Говоря словами Людмилы об Антонине и ее избраннике Николае, «такого ты и в деревне у себя могла бы найти». Это и устанавливает парадигму того, что Москва символизирует для героинь истории. Антонина не ставит перед собой особенных целей, Людмила считает, что сможет добиться своего без особого труда, а Катя работает, чтобы воплотить в жизнь свои мечты, которые могут реализоваться лишь в Москве.

Для начальной сцены Черных и Меньшов выбрали день, когда первоначальный план Кати потерпел крах: она не поступила в институт и теперь не знает, что делать дальше, хотя цели и амбиции остались. Очень компактная сцена знакомит нас с тремя ее соседками по комнате в рабочем общежитии, причем каждая нарочно занята тем, что наглядно

демонстрирует ее характер. Антонина занята домашними хлопотами, стирает и гладит белье. Людмила наносит на лицо страховидную маску, чтобы стать красивее, а Катя копается в книгах, не зная, что делать теперь, когда ее планы потерпели фиаско. Нам дают ключ к пониманию каждой из троих, причем делается это в забавной, живой сцене, уравновешенной эффектным появлением Николая.

Основное напряжение, кульминация и развязка

«Москва слезам не верит» идет два часа двадцать минут — это довольно долго, и большая часть дополнительного времени отдана на развитие двух параллельных побочных сюжетов. И у каждой из этих историй есть собственное напряжение, в каждой есть кульминационный момент и развязка, но лишь те, что присутствуют в истории Кати, определяют весь фильм и происходят в самый логичный для этого момент.

Основное напряжение истории Кати наступает, когда она соглашается на авантюру Людмилы — выдать себя за профессорских дочек, чтобы устроить званый вечер. Заглушив голос собственного разума, Катя полагается на уверенность Людмилы. Это роковое решение заставило ее обмануть Рудольфа, что привело к тому, что она забеременела от него, и он ее оставил. Этот факт заставляет ее вернуться к первоначальному плану — получать образование, параллельно растя дочь. С этого момента и закрепляется ее путь на вершину карьерной лестницы, как и обреченность на неудачи в личной жизни.

Кульминация Катиной истории приходится на момент, когда эта парадигма, казалось бы, начинает шататься. Она впускает в свою жизнь Гошу, он готовит им ужин и объявляет, что женится на ней, но через пять дней, за которые они должны лучше узнать друг друга. Это заманчивая перспектива, и она принимает предложение, продолжая терзаться сомнениями, ведь она так и не обрела настоящую уверенность в себе. Это первый случай, когда она представляет рядом с собой мужчину в качестве постоянного партнера.

А развязка — момент, когда Катя позволяет Гоше вернуться в свою жизнь, и оба прощают друг другу ошибки, а она признается, что долго ждала его. К тому моменту она уже верит, что это настоящая любовь, несмотря на то что не знает его фамилии, адреса и места работы. Ей удалось побороть сомнения в собственных чувствах, хотя она так мало о нем знает. В своем сердце она уже поверила ему, а остальное не важно.

Основное напряжение истории Людмилы состоится чуть позже Катиного. На вечере, где она выбирает Сергея как «отличную кандидатуру» в женихи, он знаменитый хоккеист, ездит на международные соревнования и не пьет. Сможет ли сама она устроить собственное будущее, «окольцевать» добычу? Кульминация ее истории — в самом начале повествования о событиях 1978 года, когда она отдает «последние копейки» спивающемуся и отчаявшемуся Сергею. Он не только не обеспечил ей достойную жизнь, но сам занимает у бывшей жены деньги и даже бьет ее. Но, в отличие от Кати, Людмила не спешит учиться на ошибках. Она полагает, что это просто был «неудачный выбор», Сергей — лотерейный билет без выигрыша. Она продолжает рассматривать мужчин как средство улучшения качества жизни. Развязка ее истории происходит в химчистке, где она флиртует с генералом. Жизнь ничему не научила ее, она продолжает искать легкие пути.

Основное напряжение для Антонины наступает раньше, чем для обеих подруг. В середине первой части Николай приглашает всех трех девушек на родительскую дачу. Примут ли Антонину сторонники столь патриархального уклада жизни? Родителям жениха Антонина понравилась, и с этого момента разворачивается ее история. Кульминация — свадьба с Николаем вскоре после авантюры Людмилы и Кати в богатой квартире. Ее свадьба — абсолютно нормальное для девушки ее возраста развитие отношений с мужчиной. Катя на третьем месяце и не замужем — очень просто отследить контраст. А развязка — мудрые слова о мужчинах и неожиданное понимание брака и самореализации. На даче, после того как они хором спели грустную песню о любви и признались, что уже не молоды, Антонина говорит, что мужчину надо лепить самой, готовых идеальных не бывает. Людмила все еще надеется «вытащить счастливый билет», Антонина же не питает иллюзий и растет как личность — ее достижением становится обаятельный, непритязательный и неунывающий Николай.

Тема

Тема самореализации всплывает не только в истории Кати, но и — со значительными вариациями — в двух побочных сюжетах. Правда, там она до предела упрощена: простое семейное счастье жены и матери или же скользкая дорожка той, кто пробивается в жизни, обманывая мужчин. Эти в чем-то полярные истории самореализации работают на усложнение

основного сюжета.

Эта тема всплывает не только в побочных сюжетах, но и в ответвлениях основного, Катиного. В особенности она актуальна с появлением Гоши, рассказывающего легенду об императоре, который стал выращивать капусту, и так явно любящего друзей и работу. Для контраста показано признание Рудольфа в том, что он прожил пустую жизнь. Да и решение Сергея изменить свою жизнь — тоже ради создания контраста с Людмилой, которая не учится на своих ошибках. Достигнув дна, он понимает, что для самореализации нужно работать.

Катя же проносит тему через всю историю — с фиаско, которым закончилась ее первая попытка устроить свою жизнь, с ошибочными решениями на стезе обмана, предложенной подругой. Потом она пытается компенсировать отсутствие личной жизни, заполучив в любовники женатого мужчину, но прекрасно понимает, что это совершенно не то, что ей нужно. И она с головой погружается в работу, где достигает больших успехов. Тем не менее она чувствует, что не живет полной жизнью. Она живет в комфорте, ладит с дочерью, ее уважают коллеги, она участвует в общественной жизни, но чувствует, что чего-то ей не хватает.

О том, чего именно, мы догадываемся лишь тогда, когда в разговоре с подругами она соглашается, что «где они, мужики-то? Повыродились все к чёрту». Сразу же после этого она встречает Гошу, и кажется, что ее мечта о настоящем мужчине сбылась. Она чувствует, что хочет будущего с этим человеком, однако не вполне доверяет себе, своим чувствам и ему самому — и не говорит правды о себе. Она все еще полагается на долю обмана ради создания иллюзии наполненности. Позднее, когда правда таки выплывает, она через боль потери настоящей, подлинной любви наконец осознает, что такое самореализация в отношениях и как ее достичь. Она готова к ней больше, чем когда-либо в жизни, и это, теперешнее, и есть то, чего она хотела на самом деле.

Единство

Из-за нетривиальной структуры — основная история и две параллельные, побочные — в фильме есть два фактора единства. Изначально мы следим за историей Кати и единством действия: она добивается своей цели и стремится реализоваться, что вскоре трансформируется в попытку построить карьеру и добиться нормальной жизни, будучи матерью-одиночкой. Единство сохраняется и впоследствии,

когда цели включают в себя Гошу как символ обретения полноценности жизни. В то же время, следя за единством Катиной истории, мы имеем тематически связанные и параллельно развивающиеся истории Людмилы и Антонины, добивающихся обретения того же самого. Разумеется, каждая из побочных историй обладает собственным единством действия, а весь фильм определяется историей Кати. Но даже при этом тема — важнейший элемент, играющий ключевую роль в определении единства фильма. Она объединяет все три истории, в то время как каждая из них проистекает из единства действия. И, как часто бывает в случае, когда тема является основой единства истории, место действия также имеет основополагающее значение. Москва не только место действия истории и часть названия: она определяется как место, позволяющее самореализоваться в полной мере.

Экспозиция

Необходимость в многократном применении экспозиции в фильме усиливается опущением двадцати лет из жизни трех подруг. Требуется не только дать представление о жизни и отношениях героев в начале и по мере развития истории с 1958 года, но подвести зрителя к тому, как изменилась их жизнь в 1978-м. Как уже упоминалось, в самом начале нам весьма эффективно представили всех трех, делая почти — но не совсем — одинаковый упор на описание каждой. Схожим образом, после скачка в два десятилетия, мы быстро узнаем, что у Антонины есть сын, достаточно взрослый, чтобы курить, двое близнецов, а муж остался добродушным оптимистом. Отношения Людмилы и Сергея уже много лет приносят одни проблемы, видим комфортную жизнь Кати и ее взрослой дочери. И снова каждой уделяется равное внимание, а уже потом фокус второй части фильма почти целиком смещается на Катю.

Любовь Людмилы к планированию служит отличным инструментом экспозиции. Она постоянно строит планы, воображая различные сценарии заполучения в свои сети «правильных» мужчин, и в процессе мы узнаем о жизни девушек, их мечтах и сомнениях.

Сцены в танцевальном клубе — отличный пример экспозиции, это готовый рассказ о том, как в 1978 году в Москве поменялись представления о знакомствах и браках, но сделаны они так живо и занимательно, что подаваемая информация — по сути, почти статистические данные! — уходит на второй план.

Телесъемки Рудольфа также служат для экспозиции, повествуя о жизни больших предприятий и работающих на них женщин, а также о карьерном росте Кати. Однако эта информация выгодно маскирует вполне реальные конфликты, которые кроются за разоблачением Кати во время первого телеинтервью и шокирующим преображением во втором.

Друзья Гоши на пикнике также являются хорошим средством экспозиции, рассказывая о нем такое, что превращает его в малоправдоподобного «идеального мужчину». Даже сам Гоша слегка возражает этим дифирамбам, но именно слегка. Он признается, что сегодня не его день рождения, но в остальном он почти такой же, как они говорят. Это комическое несоответствие и опасения, которыми делятся Катя и Александра, успешно маскируют экспозиционные сведения.

Создание образов

Разумеется, образ Кати самый глубокий, за ней следует Гоша, образы Людмилы и Антонины значительно уступают им по глубине раскрытия. Людмила так и остается женщиной с маской на лице из самого начала фильма, разве что к финалу ее схемы завоевания мужчин стали чуть сложнее. Мы чувствуем, что знаем ее, и надеемся, что она изменится. Но ее вкусы, одежда и взгляд на мир остаются теми же. По схожему принципу Антонина во многом остается женщиной, занятой стиркой и уборкой, неизменно спокойной и сдержанной. В сцене на даче мы узнаем, что ее образ глубже, чем кажется на первый взгляд, но в целом с начала фильма и до финала она все та же — домовитая, любящая, уравновешенная и работящая. Лепка их характеров вполне удачная, однако ни один из них не претерпевает значительных изменений и не приобретает оттенков.

Гоша поначалу кажется обаятельным хвастуном, но ему отчего-то хочется верить. Нам показали его нахрапистую уверенность в себе — столь контрастирующую с неуверенностью Кати: когда он напрашивается на ужин, готовит его и делает предложение. Воскресный пикник в особенности содержит информацию о том, что хвастовство — черта его характера и что он прекрасно осведомлен, что иногда перегибает палку. Он быстро открывается доморощенным философом, с охотой посвящая нас в свои взгляды на взаимоотношения мужчин и женщин и на работу как смысл жизни. Эта сторона его характера четко проявляется в сцене, когда он разгоняет хулиганов, напавших на бойфренда Александры, и еще раз четко заявляет, что мужчина должен быть успешнее подруги. Позднее,

когда он узнает о том, какую должность занимает Катя, и с горя напивается и предается философии, поясняющей его депрессию, эти убеждения подвергаются проверке на прочность. Именно свою непреклонность ему и требуется преодолеть в финале, чтобы, наконец, обрести желанную, наполненную во всех аспектах жизнь.

Характер Кати показан во всем многообразии. Мы узнаем, что она целеустремленная — и у станка, и когда сидит, обложившись учебниками, твердо решив учиться, несмотря на то что стала матерью-одиночкой, что она иногда не выдерживает и плачет в подушку; видим, как она сердится, когда к ней приходит мать Рудольфа, а не он сам, понимаем ее негодование, когда ей отказываются увеличить зарплату, повышая до наладчицы, и когда она узнает о том, что Гоша подрался с обидчиками ухажера Александры. Но главное — мы видим, насколько она не уверена в себе и в своем будущем, и ее характер играет всеми красками. Услышав предложение Людмилы выдать себя за хозяек шикарной квартиры, она реагирует рационально, но все же соглашается. Она дает Рудольфу шанс помочь себе, но принимает его уход. Пытается рассматривать Олега как достойный выбор и в первый раз в жизни принимает резкое и правильное решение бросить его. Но затем покупает себе цветы и плачет в подушку, засыпая. Мы разделяем ее сомнения в Гоше и его абсолютной самоуверенности. И в финале в первый раз безоговорочно верим ее чувствам к Гоше, в гневе покинувшему ее, верим, что она его любит, несмотря на то что ничего о нем не знает. Мы видим масштабы ее жизненного опыта и то, что ей пришлось пережить, чтобы избавиться от неуверенности в своих чувствах, чтобы она, наконец, стала четко понимать, чего хочет, и обрела решимость вернуть это после утраты.

Развитие сюжета

В первой части фильма, когда параллельные истории показаны четко и в динамике, сюжет развивается во многом по принципу «а в это время...». Стоило нам познакомиться с тремя подругами, и история начинает «прыгать» от жизни одной к жизни другой: мы видим их и на работе, и с мужчинами, которые появляются в их жизни. Даже в первой половине фильма жизнь Кати доминирует над остальными не только потому, что занимает больше экранного времени, отданного описанию ее жизненных перипетий, но и в отношении количества и природы этих самых перипетий. Жизнь Антонины сразу же видится предсказуемой и

безо всяких видимых проблем. Планы Людмилы найти выгодного мужа, кажется, увенчались успехом — она встретила Сергея. А Катя не смогла поступить в институт, забеременела и, покинутая отцом ребенка, вынуждена растить дочь одна. Ее проблемы явно серьезнее.

Во второй половине фильма, в 1978 году, параллельные истории сходят на нет, и перевес в пользу истории Кати становится ощутимее. Даже проблемы Людмилы с Сергеем, сами по себе серьезные и значимые, показаны не столь полно и детально, как горести Катерины. Они — просто осторожное напоминание о том, насколько плохо могло все обернуться, если бы последняя пошла по пути, предложенному Людмилой, а история Антонины и Николая показывает, как предсказуема и проста была бы ее жизнь, выбери она судьбу, сходную с судьбой подруги.

Именно взаимодействие основной истории и двух побочных делает фильм уникальным. С самого начала истории развиваются одновременно, потом две явно становятся побочными, а в самом конце — просто примерами альтернативного развития событий в сложной и многогранной жизни Кати. Использование Людмилы и Антонины в качестве дополнительных протагонистов и персонажей побочных сюжетов создает интересный угол зрения для рассмотрения основной истории.

Развитие ролей Николая и Сергея происходит в контрастирующей манере. Николай играет полноценную роль в истории Антонины, что неудивительно, но принимает и деятельное участие в истории Кати. Его принимают за отца ее ребенка, именно он находит Гогу и приводит обратно. Он — важный элемент истории Кати. Сергей же имеет значение лишь для истории Людмилы, служа в Катиной лишь примером.

Скрытая ирония

В фильме широко и эффективно используется метод скрытой иронии. С самой ранней сцены, когда Людмила по телефону врет, что живет не в общежитии, а в квартире, мы уже знаем то, чего не знают некоторые герои. В квартире Катя включается в игру и тоже обманывает гостей, потом ей и самой приходится говорить неправду, самый яркий пример чему — то, что она заставила Гошу поверить, что является профсоюзной активисткой, а вовсе не директором крупного предприятия. Впоследствии это знание становится для нас и для самой Кати крайне важным — в сцене, когда Рудольф просит познакомить его с дочерью, правда раскрывается, и не без последствий. Особенно интересно то, что в момент раскрытия создается

еще один случай скрытой иронии. Сообщив о том, каких успехов добилась Катя, Рудольф понятия не имеет, к чему это приведет. Также он не в курсе переживаний Гоши и того, что он до последнего не желает верить услышанному. Александра понимает, что ложь разоблачена, однако еще не знает, что «старый друг» является ее отцом, так что с нею связан еще один момент скрытой иронии, параллельно тому, что создан словами Рудольфа. Не без удовольствия следя за вновь открывающимися героям фактами, мы волей-неволей сопереживаем им в одной из самых драматичных сцен фильма.

Подготовка и последствия

Само название фильма говорит о том, что в нем будут слезы — и они не заставляют себя ждать. Во многих сценах Катя падает на кровать, чтобы выплакаться — и, как правило, это завершающие сцены кадры. Оплакивая уход Рудольфа, рыдая от бессилия из-за того, что будильник приходится ставить на все более и более раннее время или из-за того, что ушел Гоша, Катя плачет из-за неудач, постигших ее перед этим. Потому и сцены эти являются завершающими. Однако интересно отметить, что одновременно сцены рыданий в подушку являются и сценами подготовки. Катя плачет в постели перед появлением матери Рудольфа. Если боль от того, что Рудольф покинул ее, является финальной точкой, то рыдания перед тем, как выслушать гадости в свой адрес, готовят нас к этой сцене. Выслушав оскорбления, Катя выражает негодование — в ней проснулась сила духа, однако этот всплеск эмоций снова имеет своим результатом расстройство.

Сцены с Александрой — отличный пример завершающих сцен для отношений ее матери с Гошей. То, что этот нахрапистый и обаятельный человек ей понравился, как и то, что она с восторгом поняла, что от нее неуклюже пытаются скрыть, что они провели время в постели, дают нам время и возможность осознать изменения, происшедшие в жизни ее матери. Она не только создает фон для того, чтобы Катя могла ответить на Гошины чувства, но собственная ее реакция рождает точные примеры, позволяющие зрителю глубже понять, что испытывают и мать, и дочь.

Закладка и ее использование

Книги в жизни Кати — отличный и показательный пример закладки. В первых же сценах выясняется, что в институт ей поступить не удалось,

однако она продолжает заниматься, что показывает ее нацеленность на образование. Позже, оставшись жить матерью-одиночкой в комнате, где раньше жила с подругами, Катя по-прежнему держит там книги — ее устремления никуда не делись. А когда Гоша впервые переступает порог ее квартиры, первое, что привлекло и заинтересовало его, — книжный шкаф. И в очень удачной сцене его заинтересованность обыгрывается — найдя его, первое, что видит Николай — огромное количество книг, которыми буквально завалена его комната. Нам показывают, что эти двое созданы друг для друга.

Рудольф и его телекамера — отличный пример закладки, как и его проникновенная речь о том, что за телевидением будущее. В первый раз он, говоря об этом, произвел большое впечатление на Катю, а впоследствии подобной же тирадой пытался произвести впечатление на свою дочь. Его часто показывают за телекамерой: когда он приводит Катю в телестудию, когда узнает, что она — всего лишь фабричная работница, а не профессорская дочка, и ближе к финалу, когда выясняет, что она стала директором.

Сергей и алкоголь — тоже весьма эффективная закладка. Нам показывают, что он неоднократно отказывается от выпивки, потому что ему надо тренироваться, он спортсмен. Первый раз он показан с рюмкой на праздновании рождения Александры. Вскоре мы узнаем, что он спивается, и видим, как покупают ему выпивку почитатели его бывшего спортивного таланта, поощряя тем самым его дурную наклонность. Ближе к концу мы видим его, изменившегося, намеренного уехать из Москвы и от несостоявшейся карьеры — и снова трезвого.

Дача, принадлежащая семье Николая, тоже генерирует важные сцены — тематически относящиеся и к закладке, и к использованию таковой. В первый раз мы видим там родителей Николая, они ухаживают за ней и активно планируют новые посадки. Потом нам показывают уже вполне разросшийся сад, на даче уютно, и она служит напоминанием о тех простых радостях жизни, от которых отказались три подруги, перебравшись в большой город. Сама дача и Николай, на правах хозяина показывающий свои владения, преподносятся как заслуга и достижение Антонины. Ей надо уехать из Москвы на дачу, чтобы почувствовать полноту жизни. Людмила и Катя приезжают на дачу несколько раз, в разном настроении и на разных жизненных этапах. Людмила не понимает этого, но Катя постепенно проникается очарованием и красотой этого места. Это отличное воплощение основной темы, а также пример неоднократно повторяющейся закладки.

Элементы будущего

На протяжении фильма герои много говорят о ближайшем будущем, однако первая существенная попытка создать задел происходит, когда Катя сообщает, что собирается присмотреть за квартирой родственников, и Людмила напрашивается пожить там с ней за компанию. Нам становится известен изначальный план и временной промежуток, а потом Людмила впутывает Катю в интригу и устраивает званый вечер у «профессорских дочек». Эти планы и обман позволяют нам предполагать, что случится дальше, и следить за развитием событий в первой половине истории — той ее части, которая датируется 1958 годом. Почти все, что за тем следует, произрастает из этих планов, так что нас постоянно направляют следить, во что выльются отношения, основанные на обмане. Даже две пары, танцующие в финале сцены званого вечера, — задел на будущее: встреча состоялась, осталось следить, как станут развиваться отношения.

Гоша просто фонтанирует идеями будущего. Он озвучивает все намерения и чаяния, предлагает Кате выйти за него замуж после 44 часов знакомства, приглашает Катю с Александрой на пикник и просит не рассказывать о драке. Все это и многое другое подогревает наш интерес к тому, что же случится с героями в ближайшем будущем.

Интересно, что сама Катя ощутимо реже дает нам понять, что будет дальше. Она просто реагирует на возникающие проблемы: заевший пресс на работе, свекровь Олега, постучавшуюся в дверь его квартиры, внезапное утреннее появление Гоши, явившегося забрать их на пикник. После того как в самом начале выяснилось, что ее планы на будущее рухнули, она стала активнее преодолевать трудности, а не строить и осуществлять планы. Но Людмила не утратила способности планировать жизнь за нее и сообщать, что будет, когда план осуществится, позже эту же функцию стал выполнять Гоша.

Достоверность

Все события и персонажи фильма весьма достоверны. И дело не в том, что каждая вещь точно отражает эпоху конца 1950-х или 1970-х — самое важное, верим ли мы тому, что подобное могло случиться — и случалось — с реальными людьми в реальной жизни. А такое случалось. Как в любой драме, все события поданы с повышенной эмоциональностью и предельной компактностью касательно времени, но ключевые события

истории вполне могли происходить на самом деле. Различие условий жизни, заводов и той и другой эпохи, одежды, автомобилей, даже причесок — все придает истории правдоподобие и заставляет верить в нее. Одним из самых труднодостижимых аспектов создания правдоподобия в истории со столь большим временным промежутком — достоверная передача старения персонажей. Волосы, макияж, одежда, фигура, игра и физические данные актеров — все должно совпасть, чтобы создать впечатление, что из двадцатилетних те же актеры сделались сорокалетними. Катина рабочая одежда из семидесятых, с аккуратной подкладкой, делает ее старше. Людмила — отличный барометр смены модных причесок. Николай лысеет и обзаводится брюшком. Все эти ухищрения предприняты с целью сохранить интерес аудитории, потому что тяжело заставить зрителя поверить в столь быстрое старение персонажей.

Действие и занятие

Яркий пример разницы между действием и занятием — Катина работа на заводе. Почти все, что она делает, — всего лишь занятие, она делает это без всякой цели, это ее работа. И когда она стоит за прессом, и когда руководит предприятием. Однако есть два исключения, и оба связаны с Рудольфом и его камерой. В первый раз, когда у нее берут интервью, это становится деятельностью. Она соглашается на интервью, потому что это часть работы. Но когда она видит за камерой Рудольфа, ее поведение превращается в действие: в первый раз ей надо спрятаться от него, чтобы он не понял, кто она такая на самом деле. Двадцать лет спустя ситуация сменилась на противоположную: снова телевидение снимает ее как часть рабочего процесса, но когда в человеке с красивым именем она узнает Рудольфа, то желает привлечь его внимание, делая все, чтобы он узнал ее. В первый раз она хочет спрятаться — во второй раз желает быть узнанной.

Приготовление еды может быть и действием, и занятием. Когда подруги собираются, чтобы отметить день рождения Александры, это просто занятие. Как занятие и то, как Катя и Людмила готовят на даче овощи с грядок. Это занятие говорит нам, что обе женщины знают, что такое «простая жизнь» на селе. Но когда Гоша готовит ужин для Кати и Александры в первый вечер в их квартире, то, что на первый взгляд выглядит как занятие, — чистой воды действие. Он желает показаться значимым и полезным, хочет порадовать хозяек и сделать так, чтобы в этом доме его ждали. И добивается своего.

Даже диван-кровать может сочетать в себе и действие, и занятие. Засыпая в одиночестве, Катя не раскладывает диван — и ее ночной ритуал всего лишь занятие. Но, когда они с Гошей нежились после полуденного секса и вдруг услышали, что Александра вернулась домой, они спешно бросились собирать диван и заправлять его, чтобы та ничего не заподозрила, — и из занятия это становится действием.

Диалоги

Диалоги в фильме вполне естественны, однако в беседах женщин и их избранников многократно проскальзывают философские размышления. Смесь реплик, вполне реалистичных в обычных ситуациях, но в особых обстоятельствах получающих более глубокое значение, придает фильму особенный шарм. В ответ на предложение Людмилы притвориться профессорскими дочками Катя вполне здраво отвечает: «Сколько ни притворяйся, лучше, чем есть, не станешь». В финале, когда Гоша возвращается, и они все прощают друг другу, Катя произносит: «Как долго я тебя искала». Эти слова сказаны не столько для Гоши, сколько для самой Кати, и наглядно демонстрируют ее натуру. Она с самого начала знала правду, но никак не могла заставить себя в нее поверить. Во время пикника, когда сам Гоша признается, что о нем слишком хорошо говорят, Катя отвечает: «Жизнь это поправит». Всего пара слов, идеально подходящих по контексту — и она делает вполне глубокомысленное заявление, прекрасно демонстрирующее ее мнение по этому поводу.

Диалоги — прекрасное средство раскрытия характеров героев. Людмила говорит: «Соври еще раз, пожалуйста» и «Вот из меня бы генеральша получилась бы, очень даже ничего». Любую проблему она поначалу решает с помощью лжи, а значит, обманывает и себя тоже.

Весьма запоминающиеся реплики принадлежат Рудольфу. Вдохновенная лекция о будущем телевидения, вполне уместная тогда, сейчас слово в слово могла бы быть произнесена на тему Интернета. Не говоря уже о том, что речь сама по себе яркая. Когда он просит Катю позволить ему увидеть дочь, он говорит: «Как-то по-дурацки жизнь прошла». Слова верные, подходящие и не лишенные известного философского подтекста. А слова Антонины «Хорошего мужчину самой надо делать» и вовсе претендуют на афористичность.

Зрительный ряд

Многочисленные вариации на тему того, как и когда Катя плачет в ответ на постигшие ее удары судьбы, заслуживают особого внимания. Даже в стенах общежития для рабочих, в комнате, которую она делила сперва с двумя подругами, потом с Людмилой, а затем с дочкой, это происходит каждый раз в разных местах по мере возрастания серьезности проблем. Сначала она плачет днем в своем углу комнаты, потом ночью, в самом темном и дальнем углу, уткнувшись в подушку. Потом она плачет на диване-кровати, а уже ближе к финалу, когда Гоша ушел и она позволила друзьям прийти себе на помощь, один-единственный раз плачет сидя, словно уже не боясь взглянуть проблеме в лицо.

Первое появление на экране Гоши очень искусно выстроено в визуальном плане. Мы слышим его и узнаем о том, что он вошел, гораздо раньше, чем видим его лицо. Он помогает незнакомой женщине нести самовар, и ноша скрывает его лицо. Но нам становится любопытно скорее увидеть его. Схожим способом на экране появляется выросшая Александра, и даже Катю двадцать лет спустя нам показывают не сразу.

Начальная и финальная сцены, представляющие панораму города, не только эффектно вводят в историю и завершают ее, но и дают время понять, что Москва — это целый отдельный мир. Нам показывают, какой это большой и красивый город, позволяют полюбоваться архитектурой и оценить размеры, прежде чем в фокусе камеры окажутся Катя и ее часть мира, называемого Москвой.

Драматические сцены

Две глубокие и наполненные сцены встречи Кати и Рудольфа в парке создают прекрасные условия для раскрытия правды о героях и их характерах. В первой, когда она признается ему, что беременна и нуждается в помощи, конфликт усугубляется и достигает высшей точки, когда она просит его найти врача, который сделал бы аборт. По мере того как ее просьбы становятся все значительней, он все больше отдаляется от нее — физически и эмоционально. И ужас того, что он в конце концов бросает ее в эту минуту, прекрасно подчеркивается отъездом камеры, в результате чего она остается маленькой фигуркой на скамье. Годы спустя они же встречаются на том же месте, на той же скамье, но на сей раз они поменялись ролями: Рудольф отчаянно хочет увидеть дочь и не против помириться с Катей. Теперь она находится в более выгодном положении и испытывает некую долю удовлетворения, отказывая ему.

Сцена с ней и Олегом в его квартире, когда стук неожиданно явившейся свекрови так пугает его, прекрасно проливают свет на природу их отношений и ее в них роль. Ему нравится быть с ней, но чтобы об этом никто не знал. Наконец она видит его истинное лицо, когда то, как он себя ведет и реагирует, являет собой стойкий контраст тому, что он говорит, и старается как можно деликатнее прервать эти отношения, хотя он и против.

Но лучшие сцены фильма — сцены с Катей и Гошей. Сперва в электричке, и нам прекрасно известно, что она не любит, когда у мужчины нечищенные ботинки, — а он появляется как раз в таких. Но он видит ее реакцию и мгновенно обезоруживает ее. Уверившись в том, что может угадывать ее мысли, он делает ошибку, посчитав ее профсоюзной активисткой, хотя почти все остальное определяет верно; вот так, совсем невинно, и начинается та самая недомолвка. В тот момент ей не особенно надо его разубеждать. На пикнике, после того как друзья Гоши принимаются превозносить его добродетели, он снова говорит об этом, и на сей раз Катя не спешит его поправить, но уже не без умысла. Основная проблема их отношений — убежденность, что женщина не должна быть успешнее мужчины, — прекрасная сцена закладки, скрепленная взглядом, которым обмениваются Катя и Александра. Обе сцены многое о них рассказывают, обе заставляют со страхом и надеждой ждать, к чему этот приведет, во что выльется основной конфликт.

Дополнительные замечания

Большинство фильмов сохраняют единство действия: главный герой преследует некую цель, преодолевает множество препятствий, достигая ее, терпя неудачу или же меняя свои цели и жизненные установки по мере развития сюжета. Безусловно, в основе композиции этого фильма лежит именно это. Также во многих фильмах имеются второстепенные герои, которые помогают главному или же препятствуют ему, иногда из друзей становясь врагами, и наоборот. У этого фильма также имеются побочные сюжеты и второстепенные герои, осуществляющие свои потребности сообразно достижению героиней собственной цели. Но множество фильмов, построенных по традиционной схеме, не показывают совершенно развернутых историй, связанных с основной, с участием двух второстепенных героинь. При наличии нескольких взаимосвязанных историй, как в случае с фильмом «Забегаловка», общая структура фильма

задается единством темы или единством места, что означает, что у истории нет единственного протагониста, но есть несколько параллельных. Факт наличия единства темы и места и их эффективного взаимодействия друг с другом — один из самых интересных аспектов в драматургии фильма. Он также дает понять, что основы эффективной драматургии — вещь весьма гибкая. Для достижения наилучшего эффекта можно и нарушить правила.

При составлении композиции истории с нуля могут возникнуть трудности в определении, какую роль примет на себя тот или иной персонаж. Кто будет лучшим другом, кто в кого влюбится, кто будет братом и матерью — и все относительно протагониста. Но другой подход к тому, как проанализировать — и разместить внутри драматического произведения — россыпь героев вокруг протагониста, потребует точного определения позиции, которую каждый относительно другого занимает. Кто станет главным союзником, кто — первейшим врагом, кто, рассмотрев проблему протагониста, предложит иной способ ее решения. Так часто делается со второстепенными персонажами, чьи истории в пространстве фильма тесно связаны с историей протагониста. В драме Кати эту функцию полностью берут на себя Людмила и Антонина. Но для того чтобы расширить горизонты изображения жизни женщин в советскую эпоху, сценаристы решают рассказать две заслуживающие внимания истории, вплетя их в основное повествование. Это интересное и эффективное средство достижения более широкого охвата тем при сохранении прочной эмоциональной связи с аудиторией, которая присуща фильмам с единственным сюжетом и одним-единственным главным героем, заставляя зрителя ощущать свою сопричастность происходящему на экране.

Дополнительная литература

Аристотель. Поэтика / Пер. М. Л. Гаспарова. — Аристотель. Сочинения: В 4-х т. — М.: Мысль, 1983. — Т. 4.

Brady, John. The Craft of the Screenwriter. New York: Touchstone, 1981.

Chekhov, Michael. To the Actor. New York: Harper and Row, 1953.

Clark, Barrett H. European Theories of the Drama. New York: Crown, 1947.

Clurman, Harold. On Directing. New York: Coilier, 1972.

Forster, E. M. Aspects of the Novel. New York: Harcourt Brace, 1927.

Raphaelson, Samson. The Human Nature of Playwriting. New York: Macmillan, 1949.

Strunk, William Jr. and White E. B., The Elements of Style. New York: Macmillan, 1979.

Об авторах

Дэвид Говард — сценарист, скрипт-доктор, консультант, работающий и в Голливуде, и в Европе. Он является основателем Высших курсов сценарного мастерства в Школе кино и телевидения (факультет) Университета Южной Калифорнии.

Помимо работы в университете, г-н Говард выступает с лекциями и преподает в других учреждениях США и Европы. Он проживает в Санта-Монике, Калифорния, со своей женой, художницей Викторией Макклей.

Эдвард Мабли — автор книги «Построение драмы». Его перу также принадлежат несколько радио- и телепостановок. Мабли работал режиссером на телевидении и преподавал в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке. Умер в 1984 году.

Фрэнк Даниэль (Франтишек Даниэль) родился в Чехословакии в 1925 году. Учился во ВГИКе в Москве, был первым иностранцем, которого приняли в этот вуз. Фильм Даниэля «Магазин на площади» в 1965 году получил спецприз Каннского кинофестиваля, «Золотой глобус» и «Оскар» в США как лучший иностранный фильм. Возглавлял FAMU — Чешскую школу кино и телевидения, после событий 1968 года эмигрировал в США.

В 1978-м возглавил кинофакультет Колумбийского университета, в 1981-м вместе с Робертом Рэдфордом основал Институт кино Сандэнс (Sundance Institute) и 10 лет был его художественным руководителем. В 1986 году возглавил Факультет кино и телевидения Университета Южной Калифорнии, был руководителем Европейского института медиа в Брюсселе. Скончался в 1996 году в Колорадо-Спрингс.

Фрэнк Даниэль сформулировал концепцию структуры фильма, известную как sequence paradigm (парадигма сиквенса, последовательности), в рамках которой разработаны многие понятия и термины, о которых идет речь в этой книге.

---

notes

Примечания

1

Позднее переименована в Школу кинематографических искусств. — *Здесь и далее прим. ред.*

2

В оригинале: Someone wants something badly and has difficulty getting it.

3

В отечественной традиции принято различать *фабулу* и *сюжет*. В контексте настоящей работы «фактическая» сторона истории, набор событий в той последовательности, в которой они физически «происходили», — это *фабула*, а последовательность *изложения* истории, которую выбрал рассказчик, автор, чтобы заинтересовать зрителя, — это *сюжет*. Как следствие, одна и та же история (набор фактов, фабула): а) может быть по-разному изложена разными авторами; б) должна быть по-разному изложена для разных аудиторий.

4

Дэвид Говард употребляет слово «инструменты» в оригинальном названии книги, «Tools of Screenwriting», подчеркивая, что он систематизирует то, с помощью чего работает автор, — приемы и инструменты, а не составные части конечного «изделия» — сценария. Поэтому речь не о количестве и последовательности «актов» или сюжетных поворотов, а о совершенно другом типе сущностей. «Как работаем?» вместо «Что делать?» Автор рассказывал, что его отец имел плотницкую мастерскую, и именно вид аккуратно развешанных на стене инструментов навел его на «правильное» название книги.

5

Как мы понимаем, эти и другие замечания об опасности буквального следования «правилам» адресованы не нам, а американским читателям; большую часть наших специалистов, как и везде в Европе, пока еще нужно убеждать в самом факте существовании «правил», а точнее — «инструментов».

6

К этой же категории относятся главные герои многих популярных современных сериалов — «Доктора Хауса», «Декстера», «Во все тяжкие» и др.

7

Чтобы не забыть о важности сопереживания главному герою, формулу Фрэнка Даниэла можно дополнить: «Некто, *небезразличный зрителю*, отчаянно хочет чего-то, но сталкивается с трудностями, добиваясь цели».

8

Автор имеет в виду в том числе и весьма распространенный прием раскрытия внутреннего мира главного героя — через диалоги с другим специально созданным персонажем — конфидентом, доверенным лицом.

9

Главный герой одноименного голливудского фильма 1953 года.

10

Проблема связана с употреблением в английском языке слова premise, которое одновременно используется как драматургический термин «завязка» и как термин из области логики, для которого в русском языке существует слово «посылка»; в русском языке подобной неоднозначности термина «завязка» нет.

11

Аманиты (амиши) — христианская секта, исповедующая «простую» жизнь без использования достижений цивилизации.

12

О принципе «надежда против страха» речь шла выше.

13

Слово «ирония» здесь использовано в одном из своих изначальных значений: как обозначение риторического приема, использующего противоречие видимого и скрытого смысла вещей: в английском языке, в отличие от русского, никакой однозначной коннотации, связанной с сатирой, юмором или смехом, термин «ирония» не имеет, как не имеют такой коннотации и термины «скрытая ирония», «драматическая ирония» и т. п. См. ниже применение термина «ирония» как к комедии Чаплина, так и к трагедии Шекспира.

14

Фактически, сцены «подготовки» и «последствий» — это хорошо знакомые нам прологи и эпилоги. Даниэль обнаружил, что в кино этот инструмент эффективно используется не только в начале и конце повествования, но и в процессе развития сюжета. «Сцены подготовки» и «сцены последствий» должны находиться в начале и конце «сиквенсов», а Даниэль, как известно, рекомендовал рассматривать фильм как последовательность «сиквенсов» (см. ниже).

15

Знаменитое «чеховское ружье», которое висит на стене в начале пьесы и «должно выстрелить» в последнем акте — это и есть закладка, конечно, если к висящему ружью специально привлечь внимание зрителя.

16

Сам Робертс просит перевести его на боевой корабль, но его не отпускают.

17

См. также приложение, где авторы анализируют использование закладок — гипса, бриллиантов и других элементов — в хорошо знакомой нам «Бриллиантовой руке» Леонида Гайдая.

18

Даниэль говорит об *элементах* будущего, а не о *будущих событиях*, потому что события в явном виде анонсируются относительно редко, гораздо чаще авторы намекают на что-то, сохраняя элемент неопределенности.

19

Авторы используют термин «outline», который мы переводим как «сценарный план»; в российской практике самый общий план сценария, как правило, называют «синопсисом», а в практике телевидения — иногда даже «заявкой»; план с более подробным разбиением на сцены — «поэпизодным планом» или «сценарным планом».

20

Понятие «sequence» на русский язык переводится ближе всего как «эпизод»; но это один из редких случаев, когда можно было бы говорить о необходимости введения русской кальки «сиквенс», поскольку этим термином обозначается достаточно самостоятельная последовательность сцен, идущих друг за другом, которая составляет законченный рассказ со своими началом, серединой и финалом. Эпизод в русском языке интуитивно воспринимается как нечто небольшое и незначительное, тогда как сиквенс — полноправная и достаточно продолжительная часть фильма, собственно акт драмы состоит из одного или нескольких рассказов (сиквенсов). Одна из наиболее распространенных «теорий драматургии» рекомендует работать над сценарием именно как над последовательностью сиквенсов.

21

На телевидении при производстве сериалов подробный план-конспект — обязательная составляющая работы.

22

У авторов — step outline. В российской практике в производстве сериалов утвердились термины «поэпизодный план», «эпизодник», под которыми понимается сценарный план, содержащий описание каждого «эпизода», каждой сцены. «Episode» в терминологии американского телевидения означает совсем другое — «серию» сериала, а не эпизод. Аналог «поэпизодного плана», который используется в практике американского телевидения, — «story breakdown» («разбивка»). В практике производства «горизонтальных» сериалов встречается также термин «long story» — литературное описание сквозной сюжетной линии всех серий. По нашим наблюдениям, и в американской, и в российской практике для обозначения конструкции сценария каждый проект использует свою терминологию, о которой, конечно, нужно договориться заранее.

23

Подобное, конечно, происходит только в том случае, если поэпизодный план написан действительно грамотно, проверен хорошим редактором и не содержит внутренних противоречий.

24

В практике производства телесериалов, где времени на разбор сцен существенно меньше, чем в производстве кинофильмов, достаточно подробные авторские ремарки относительно мотивов, настроений, целей действующих лиц и других важных нюансов сцены никогда не покажутся лишними опытному и ответственному режиссеру.

25

Флешбэк — отклонение от повествования в прошлое.

26

В этом главное отличие драматургии пьесы от драматургии сцены; в конце сцены, в отличие от конца пьесы, нет разрешения конфликта, нет развязки. Фактически автор утверждает следующее: сцена должна заканчиваться на кульминационном моменте и одновременно содержать завязку одной из следующих сцен.

27

Неслучайно «Оскары» за оригинальный и за адаптированный сценарий — это разные номинации.

28

Справедливости ради отметим, что в 1920-е годы, когда кинематограф был признан как новое искусство, кино действительно было преимущественно режиссерским; не случайно, если пролистать страницы любой «Истории отечественного кино», мы увидим, что, говоря о 1920-х годах, исследователи разбирают творческий почерк конкретных режиссеров, а говоря о последующих десятилетиях, — жанрово-тематический диапазон кинематографа.

29

В русском издании — 19, включая три отечественных фильма, разобранных автором специально для этого издания (см. приложение).

30

Авторы заблуждаются, Форман был не так уж и неизвестен, по крайней мере в Европе.

31

С этим утверждением многие могли бы поспорить.

32

Правда, с такой формулировкой целей героини можно и поспорить, во всяком случае, если послушать других персонажей.

33

Модный в свое время гуру в области медиа, сформулировавший понятие «мировой деревни», в которую нашу планету превратило телевидение и другие масс-медиа, и предсказавший, как многие считают, появление Интернета.

34

Дважды кандидат в президенты от Демократической партии, представитель США в ООН, сыграл важную роль в разрешении Карибского кризиса.

35

Сериал «The Man From U. N. C. L. E.» выходил в 1960-е годы на NBC; главные герои — агенты международной шпионской организации Наполеон Соло и Илья Курякин, одним из авторов идеи сериала был создатель Джеймса Бонда Ян Флеминг. В 2015 году вышел полнометражный ремейк одной из историй, снятых в 1960-х, в российском прокате — под названием «Агенты А. Н. К. Л.».

36

Известно, что фильм был показан президенту США Рональду Рейгану перед его первой встречей с Михаилом Горбачевым для того, чтобы, как было сообщено, он смог «лучше понять русскую душу», причем Рейган смотрел фильм «не менее восьми раз».